
ARCH LIBRARY
3 1761 05530458 8





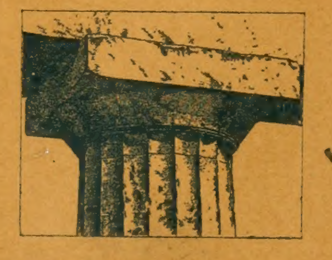
Jack Rice

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART GREC
ET
L'ART ROMAIN

LE STYLE POMPÉIEN

103 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART GREC
ET
L'ART ROMAIN

I

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

Archiviste-Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

L'ART GREC

ET

L'ART ROMAIN

LE STYLE POMPÉIEN

(2e *Édition*)

OUVRAGE ORNÉ DE 32 FIGURES DANS LE TEXTE
DE 9 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 59 DOCUMENTS
ET DE 8 PLANCHES EN PHOTOGRAVURE :: :: :: ::



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)


UNIVERSITY
OF TORONTO
NOV
29
89

L'ART GREC

Chapitre Premier

Origine. — Trente siècles avant J.-C., la Grèce était habitée par un peuple d'origine asiatique, qu'on a désigné sous le nom d'Achéens ; on connaît assez mal l'art de cette population qui occupait non seulement la Grèce, mais la Crète.

Vers l'an 1100, les Doriens venus du Nord envahissent la Grèce ; une partie de la population se réfugie en Asie Mineure, entre les fleuves Hermès et Méandre : c'est à ces émigrés qu'on a donné le nom d'Ioniens. Peu à peu les Doriens au tempérament rude et sévère s'assimilent à la population autochtone qui est plus raffinée.

De cette alliance de deux races est né l'art grec.

Durée. — L'art grec commence avec le VIe siècle ; il est à son apogée au Ve siècle ; il décline et disparaît avec l'occupation romaine (146 avant J.-C.).

Domaine. — L'art grec s'étend sur une partie importante du bassin méditerranéen (fig. 1). D'une part,

l'*ordre dorique* embrasse la Grèce proprement dite, la Sicile et le sud de l'Italie: d'autre part, l'*ordre ionique* englobe les îles de l'Archipel et les côtes de l'Asie Mineure. Ces deux ordres se réunissent en un domaine commun, qui est l'Attique ; et l'on voit les

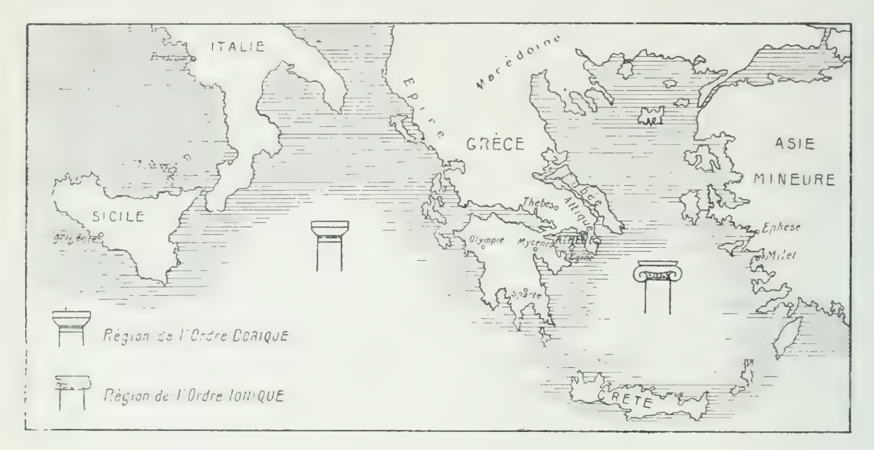


Fig. 1. — Domaine de l'art grec.

Athéniens employer le *dorique* et l'*ionique* aux Propylées (entrée monumentale de l'Enceinte sacrée).

Caractères généraux. — L'art grec est considéré comme l'expression la plus parfaite du beau, aussi bien au point de vue de la composition qu'au point de vue de l'expression.

La mesure, le calme, l'harmonie des masses, le fini du détail, la distinction de l'ensemble, sont quelques-unes des caractéristiques de l'art grec ; mais il y a lieu d'appeler plus spécialement l'attention sur deux qualités essentielles qui sont l'unité et la logique.

L'art grec est un. Avec une maîtrise absolue, les architectes grecs savent subordonner les détails

aux masses; et, visant à la simplicité de l'effet, ils allient d'une façon intime la sculpture à l'architecture.

L'art grec est rationnel : il est la logique même. La concordance de la structure et de la forme est absolue; tout est raisonné, étudié, non seulement au point de vue de la construction, mais aussi de l'aspect. Les membres d'architecture auxquels est dévolu un rôle important dans la construction (*colonne*, *architrave*) sont dépourvus d'ornementation : leur fonction est respectée, la sculpture et l'ornementation étant réservées aux membres d'architecture sans fonction spéciale (*métope*, *tympan*).

Proportions. — L'architecture grecque est une admirable mélodie rythmée. Les dimensions d'un temple grec sont calculées d'après une mesure empruntée à l'édifice même : cette mesure, qui est en général le *rayon moyen* de la colonne, est appelée le *module*.

Les architectes calculent les dimensions des différents membres de leurs édifices d'après ce module. C'est ainsi que, dans l'ordre dorique, la colonne a de dix à douze modules de hauteur; l'entablement, cinq modules. Cependant, les Grecs ne se sont pas enfermés dans une formule rigide; on voit, au contraire, les colonnes, tout d'abord massives et trapues au VI[e] siècle, devenir plus élancées au V[e], tandis que l'entablement diminue de hauteur.

Échelle. — Il n'y a pas dans l'architecture grecque une échelle unique. Lorsqu'on se trouve en face d'un temple grec, il est difficile de se rendre compte

de ses dimensions exactes. En effet, si les dimensions changent, les proportions, en revanche, restent sensiblement les mêmes ; et l'on voit les marches des temples grecs varier de hauteur suivant la grandeur de l'édifice, que ces marches soient praticables ou non.

Corrections optiques. — L'art grec est un art raffiné, tout en nuances. Les architectes avaient remarqué que certaines déformations purement apparentes se produisaient dans les édifices : aussi s'efforcèrent-ils de pallier ces erreurs visuelles par des *corrections* ou *compensations optiques*.

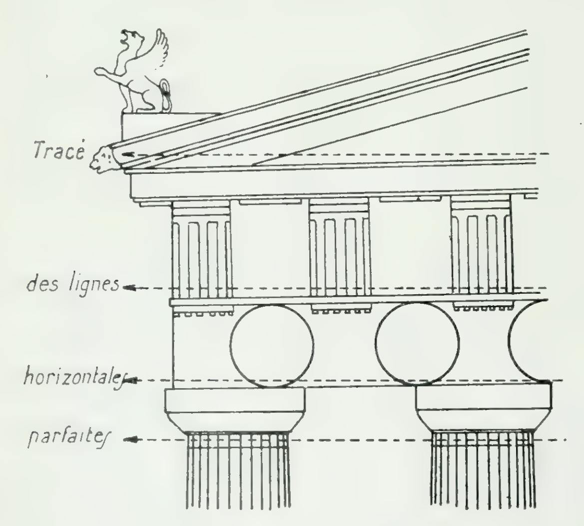


Fig. 2. — Convexité de l'entablement.

Tout d'abord, lorsque l'*entablement* est parfaitement horizontal, il semble s'incurver et fléchir au milieu. Pour corriger cette erreur visuelle, les Grecs donnent à l'entablement un léger renflement, une légère convexité, comme on peut le voir ici (fig. 2), où est indiqué le tracé des horizontales parfaites.

En ce qui concerne les *colonnes*, plusieurs problèmes se posaient. Une colonne parfaitement cylindrique semble étranglée à la moitié de sa hauteur. Les Grecs, pour masquer cet étranglement, donnent aux

colonnes, au tiers de leur hauteur, une légère convexité. C'est cette convexité qu'on nomme le *galbe*. Il ne faut pas confondre les colonnes galbées avec les colonnes renflées qui sont amincies en haut et en bas.

Cette dernière forme est tout à fait illogique : car un support ne saurait être affaibli à sa base.

Les Grecs avaient également remarqué que les colonnes placées aux angles des édifices et se profilant sur le ciel paraissent plus minces que celles qui se détachent sur le fond du portique. Pour corriger cette nouvelle erreur visuelle, ils augmentèrent légèrement le diamètre des colonnes d'angle.

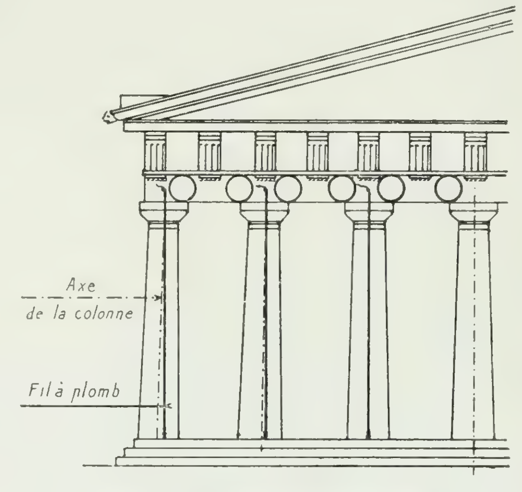


Fig. 3. — Dévers des colonnes.

Il restait une troisième cause d'erreur visuelle concernant les colonnes : la *divergence*. Une colonnade absolument verticale semble diverger. Les Grecs imaginèrent comme correction optique de déverser les colonnes vers le centre de l'édifice, en inclinant les axes (fig. 3).

Polychromie. — Nous avons dit que l'art grec est un art raffiné : ce raffinement s'exprime non seulement par les corrections optiques, mais aussi par la polychromie. En peignant leurs édifices, les architectes grecs ont un double but : d'abord, diminuer les ombres

portées: et, en second lieu, augmenter les reliefs, quand cela est nécessaire. D'une façon générale, les fonds étaient colorés en rouge, tandis que les parties éclairées étaient peintes en bleu.

Construction. — Pour achever l'étude des caractères généraux de l'art grec, il reste à dire quelques mots de la construction. Les Grecs n'ont jamais employé le mortier: ils scellaient les pierres de taille à l'aide de crampons, de fer le plus souvent, parfois aussi de bronze ou de bois, crampons qui avaient la forme d'un H ou d'un X. Il faut ajouter que le ravalement avait toujours lieu après la pose.

Les colonnes étaient construites en tambours assemblés avec une si grande perfection que les joints restaient invisibles. Pour les colonnes de pierre le problème était fort simple : la couche de stuc qui les recouvrait faisait disparaître les joints. Mais, lorsqu'on employait le marbre, la difficulté devenait plus grande; il fallait alors apporter un soin très attentif à l'assemblage des tambours.

Chapitre II

LES ORDRES

L'art, à toutes les époques, à l'exception de certains siècles du moyen âge, est tributaire de l'art grec. Les architectes de tous les temps et de tous les pays ont puisé à cette source d'inspiration, soit directement, soit par l'étude de l'architecture romaine.

On a donné le nom d'*ordres* aux ensembles formés par un soubassement (*stylobate*) et par des *colonnes* supportant un entablement. Les colonnes se composent de trois parties : la *base*, le *fût* et le *chapiteau*.

Les ordres grecs sont au nombre de trois : l'*ordre dorique*, l'*ordre ionique* et l'*ordre corinthien*.

L'ORDRE DORIQUE

L'*ordre dorique* est considéré, à juste titre, comme la plus magnifique expression de l'architecture de tous les temps. Empreint d'une mâle sévérité, il est d'une grande sobriété de décoration ; ses moulures ne sont jamais sculptées et son caractère s'exprime par la fermeté des lignes et par les proportions.

Colonnes. — La *colonne dorique* n'a pas de base ; elle repose directement sur le soubassement, appelé *stylobate*, composé de deux ou trois marches. Le fût en est cannelé : le nombre moyen des cannelures est de vingt et les arêtes des cannelures sont vives, c'est-à-dire à bords tranchants. Une particularité de l'ordre dorique est la légère obliquité des colonnes, obliquité qui en augmente la stabilité et qui atteint jusqu'à 7 centimètres au Parthénon (pl. I). Cette disposition des colonnes a aussi pour but d'en rectifier l'aspect. En effet, si la colonne était absolument verticale, l'espace compris entre le mur du portique et la colonne serait plus grand en haut qu'en bas, ce qui serait disgracieux.

Chapiteau. — Le *chapiteau* exprime merveilleusement le passage du fût circulaire à la ligne droite de

l'entablement. Il comprend l'*échine* et le *tailloir* (pl. I). Des rainures, appelées *annelets*, marquent la naissance de l'échine. L'échine fut d'abord très aplatie, mais bientôt elle se redressa et adopta le profil qu'on admire au Parthénon (fig. 5 et 6).

Entablement. — L'entablement comprend trois parties : l'*architrave*, la *frise* et la *corniche* (pl. I). L'archi-



Fig. 4. — Façade du Théséion, à Athènes (*Restitution de Paulin*).

trave est la partie inférieure : c'est un linteau toujours sans ornements. La frise, séparée de l'architrave par une moulure plate (*listel*), se compose de triglyphes creusés de stries verticales (deux canaux et deux demi-canaux aux angles) et de métopes, toujours carrés, souvent ornés de sculptures (pl. I). La corniche com-

Corniche
Frise
Architrave
Profil de la Corniche
Colonne
Stylobate
Fronton
Tympan
T M M T M T

ATHENES Le PARTHENON M *Métopes* _T *Triglyphes.*

V. Verticales

OBLIQUITÉ DES COLONNES

Cimaise
Corniche
Larmier
M M
Frise
Architrave
Listel
Canaux
Goultes
Tailloir
Echine
Annelets
Cannelures

PARTHENON *Entablement & Chapiteau*
M *Mutules*

Opistodome
Naos ou Cella
Pronaos

PLAN DU PARTHENON

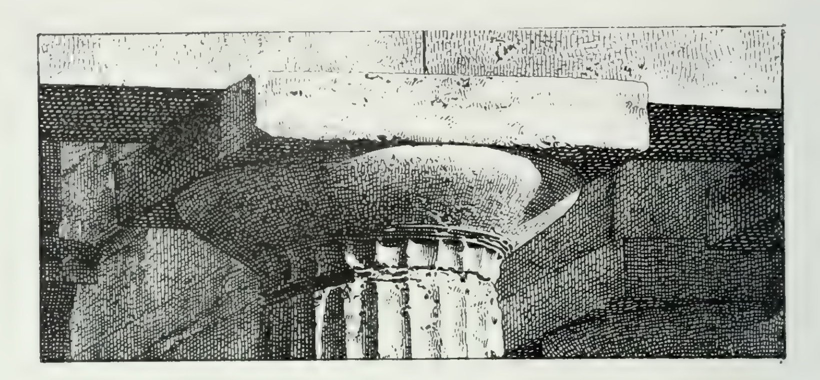
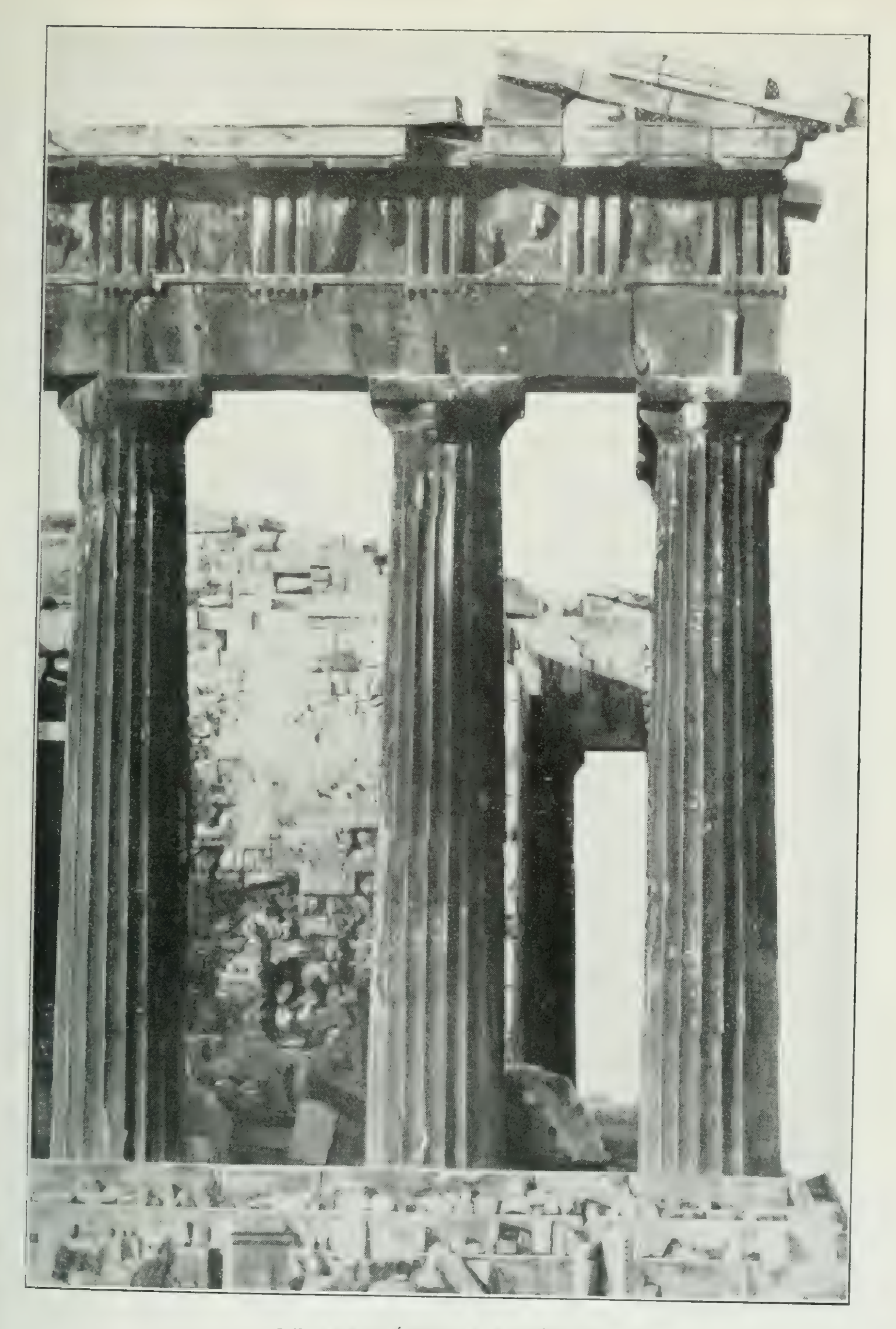


Fig. 5. — Chapiteau du Temple de Paestum (VIe siècle).

Fig. 6. — Chapiteau du Parthénon (ve siècle), à Athènes.

L'échine, tout d'abord aplatie, semble écrasée par le poids de l'entablement (fig. 5). Elle se redresse ensuite vigoureusement sous le tailloir au chapiteau du Parthénon (fig. 6).



LE PARTHÉNON, A ATHÈNES

L'ordre dorique est empreint d'une mâle sévérité. Les colonnes, qui s'appuient directement, sans base, sur le soubassement, sont surmontées de chapiteaux d'une admirable fermeté.

prend le *larmier*, destiné à rejeter les eaux de pluie, et la *cimaise*. Le larmier est orné de *mutules* qui correspondent aux triglyphes. Ces mutules, sortes de tablettes inclinées, sont semées de petites saillies appelées *gouttes* (pl. I). Le dessous du larmier se nomme *soffite*.

La *cimaise* est la face du chéneau ; elle est décorée de têtes de lions qui servent à l'écoulement des eaux pluviales. Comme l'art grec est la logique même, ces tête de lions ne continuent pas sur la cimaise du fronton (pl. I), où elles n'auraient aucune utilité, l'écoulement des eaux se faisant suivant les deux pentes du toit.

Le *fronton* est le couronnement d'un édifice formé par la corniche horizontale et les deux corniches rampantes qui correspondent à la double inclinaison de la toiture (pl. I). Le *tympan* est l'espace triangulaire compris entre la *corniche* et les deux rampants du fronton.

Enfin, on appelle *acrotère* le socle supportant un motif décoratif (palmette, statue, griffon) qui orne le sommet du fronton ou ses extrémités (fig. 4).

Temples. — Les *temples grecs* (pl. I) comprenaient une salle oblongue *(naos)* précédée d'un vestibule (*pronaos*). Derrière était la salle du Trésor (*opisthodome*).

Le naos et l'opisthodome étaient fermés par des grilles dorées, scellées dans les colonnes (fig. 4 et 7). Suivant le nombre et la place des colonnes, les temples grecs prenaient le nom de *distyle* (deux colonnes), *prostyle tétrastyle* (quatre colonnes à l'entrée), *amphiprostyle tétrastyle* (quatre colonnes devant et derrière), *périptère* (entouré de colonnes).

La question de l'éclairage des temples est un des problèmes les plus délicats de l'archéologie, puisqu'aucune toiture intacte ne nous est parvenue. On a émis à ce sujet de nombreuses hypothèses. Une seule chose semble certaine, c'est que la toiture était ajourée, si l'on en croit Vitruve. « L'espace intermédiaire entre les colonnes intérieures de la cella, écrit-il, est à ciel ouvert et sans toiture ».

Le Parthénon (pl. II), œuvre des architectes Ictinus et Callicrate et du sculpteur Phidias, est l'édifice le plus parfait de l'ordre dorique. C'est un temple périptère octastyle (huit colonnes); il date du v[e] siècle.

Les autres temples doriques importants se trouvent à Corinthe, Sélinonte, Paestum, Agrigente, Égine, Délos et Athènes (le Théséion).

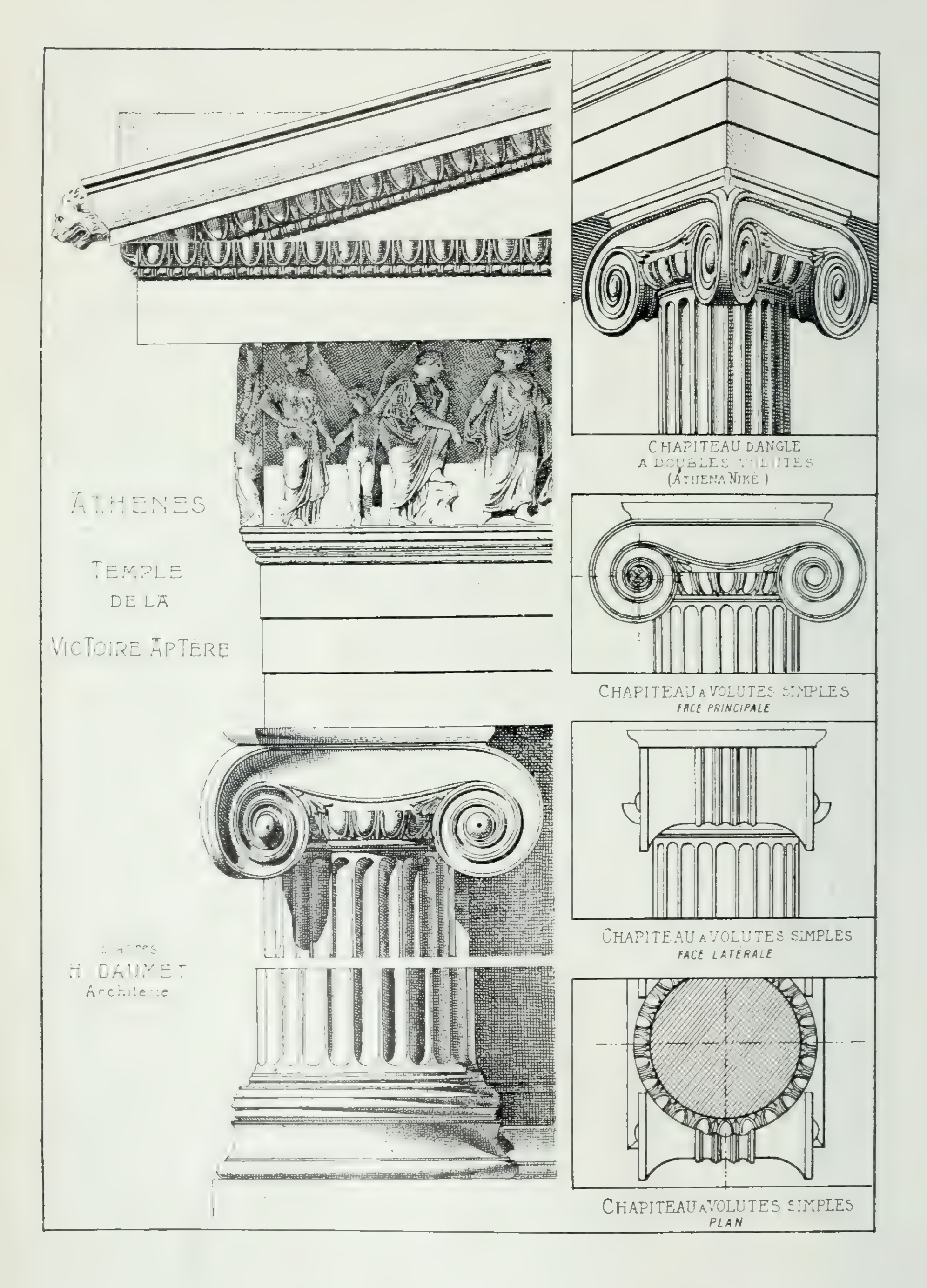
Chapitre III

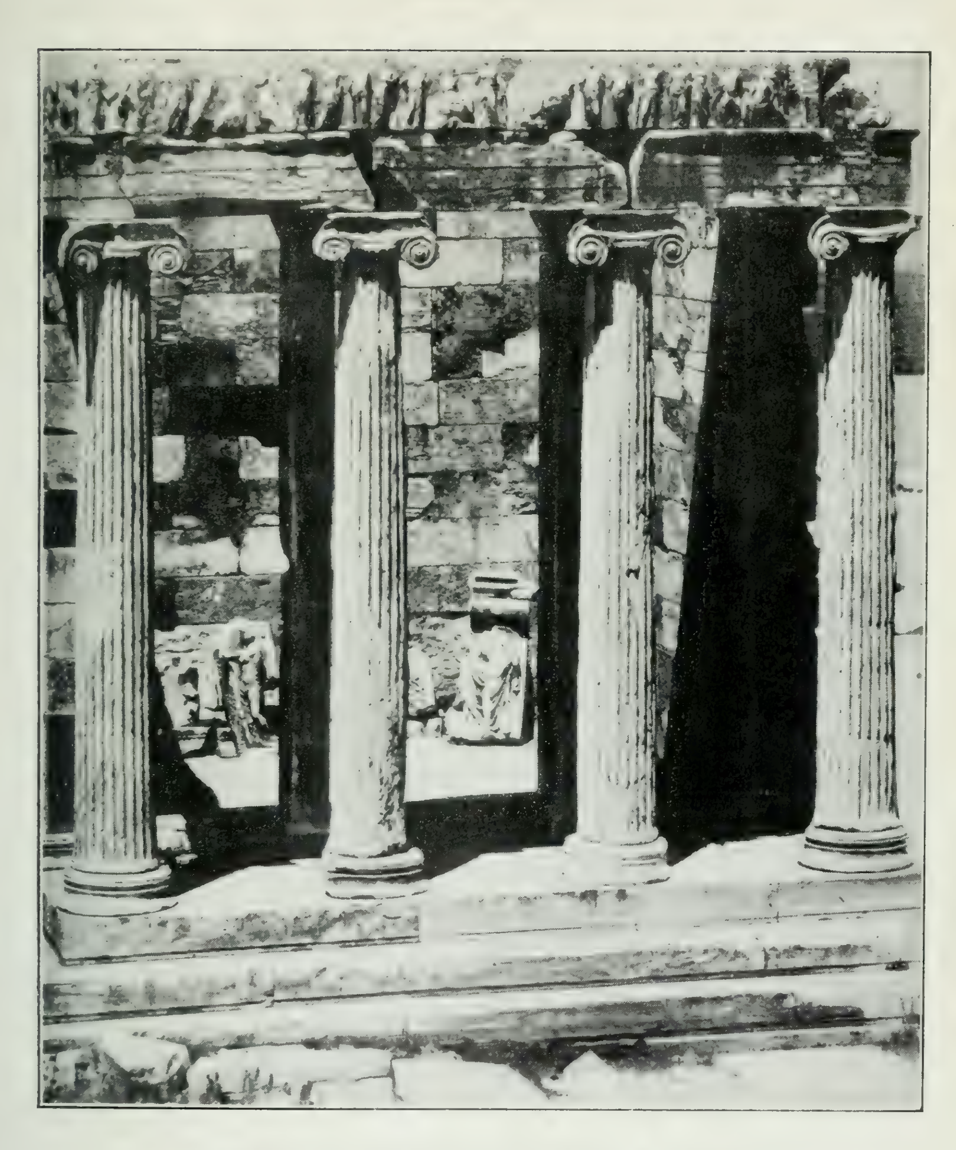
L'ORDRE IONIQUE

L'*ordre ionique* se différencie de l'ordre dorique par la richesse de la décoration et par la légèreté. Tandis que les colonnes doriques ont dix à douze modules de hauteur, les colonnes ioniques en ont seize à vingt et une.

Colonnes. — Le *chapiteau ionique* est formé par des enroulements en spirale, appelés *volutes*, qui reçoivent l'architrave sur un *talon* (pl. III).

Au début, le chapiteau ionique fut à volutes simples, reliées latéralement par un *balustre* ou *coussinet* ;


ATHENES
TEMPLE
DE LA
VICTOIRE APTÈRE
H. DAUMET
Architecte
CHAPITEAU D'ANGLE
A DOUBLES VOLUTES
(ATHENA NIKÉ)
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
FACE PRINCIPALE
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
FACE LATÉRALE
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
PLAN



TEMPLE DE LA VICTOIRE APTÈRE, A ATHÈNES.

Plus léger que l'ordre dorique, l'ordre ionique comporte aussi plus d'ornements. Les colonnes ont une base ; les chapiteaux sont formés de volutes ; l'architrave, divisée en trois bandes, reçoit la frise souvent décorée d'une ornementation continue.

mais bientôt les architectes grecs s'avisèrent que ce balustre était fort disgracieux dans les chapiteaux des colonnes d'angle ; ils adoptèrent alors le chapiteau à doubles volutes juxtaposées sur la diagonale du chapiteau, (pl. III). Le fût de la colonne ionique, qui a vingt-quatre cannelures, est souvent, à ses deux extrémités, séparé du chapiteau par une moulure ronde appelée *astragale* (pl. III). Les cannelures ne sont pas à bords tranchants, mais séparées par des *méplats*.



Fig. 7. — Temple d'Athéna, à Corinthe.
(*Restitution de Thomas*)

La colonne ionique a deux sortes de bases : la *base ionique*, reposant sur une plinthe ayant le stylobate (fig. 7), et la *base attique*, dont le gros *tore* (1) inférieur repose directement sur le stylobate (pl. III et IV).

Entablement.— L'*entablement* ionique comprend trois parties comme dans l'ordre dorique, mais avec des variantes. L'architrave est divisée en trois bandes

(1) On appelle *tore* ou *boudin* une moulure arrondie (pl. III).

ou ressauts couronnés par un *talon* (pl. III). La frise est nue ou décorée d'une ornementation continue, sans métopes ni triglyphes. La corniche, surtout en Asie Mineure, est décorée de denticules. Les frontons, plus étroits que les frontons doriques, sont toujours dépourvus de sculpture (fig. 7). Les principaux édifices ioniques sont : le Temple de Niké Apteros ou Victoire Aptère (pl. IV), l'Érechthéion, les Propylées, à Athènes ; les Temples de Diane, à Éphèse, d'Apollon, à Milet, en Asie Mineure, d'Athéna, à Corinthe.

Ordre cariatide. — L'*ordre cariatide* se rattache à l'ordre ionique. L'entablement est le même que dans l'ordre ionique, mais la frise a disparu.

Le plus beau monument de l'ordre cariatide est le Pandroséion ou tribune de l'Érechtéion, à Athènes (pl. VI).

Chapitre IV

L'ORDRE CORINTHIEN LA DÉCORATION ET LA MOULURATION GRECQUES

Ordre corinthien. — On trouvera plus loin (Art romain) l'étude sur l'*ordre corinthien*, qui fut très peu employé par les Grecs. On ne peut guère citer que les quelques édifices suivants : le Thaulos d'Épidaure, le Monument de Lysicrate et la Tour des vents, à Athènes.

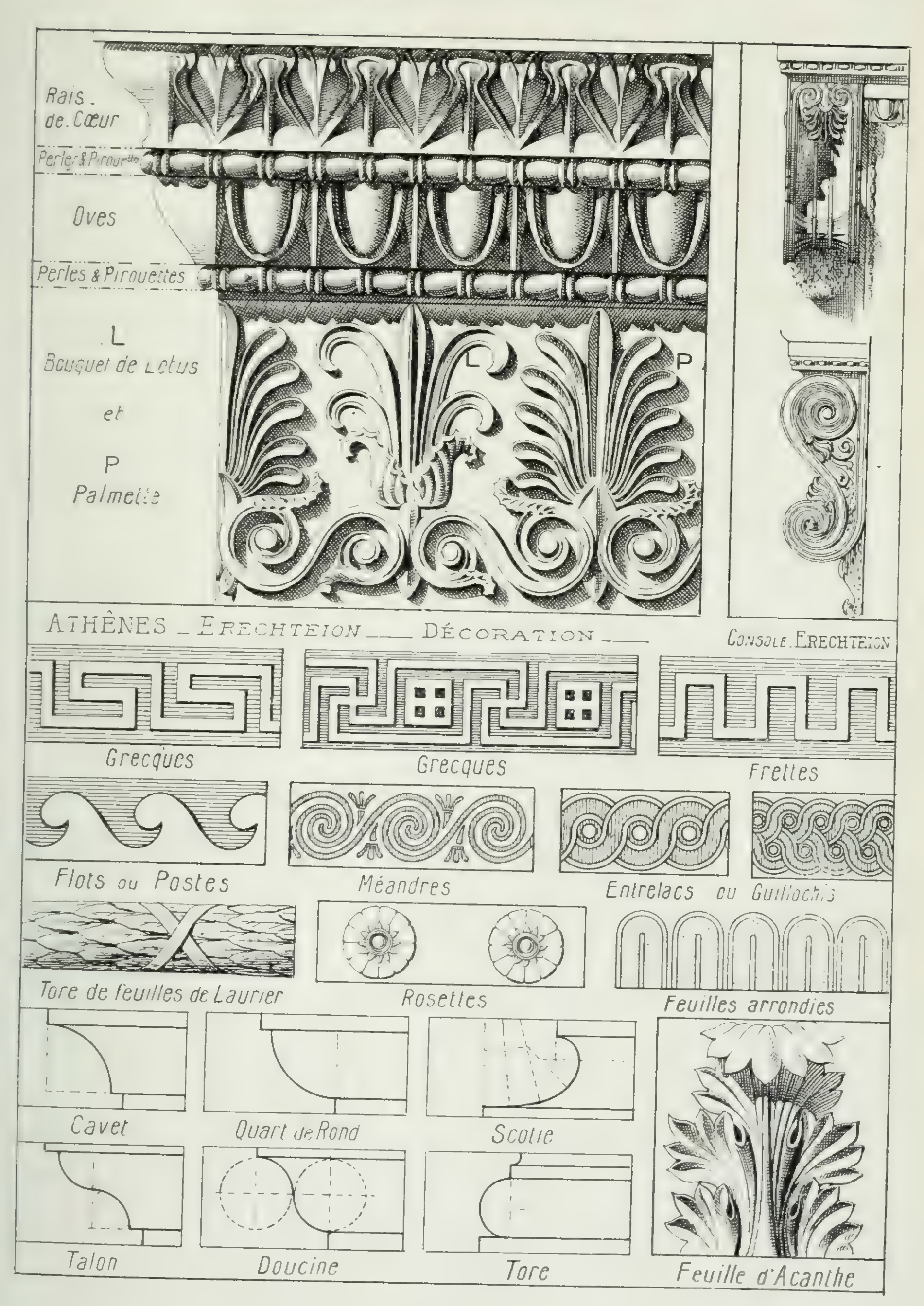
Décoration grecque. — Comme l'architecture, la *décoration grecque* a exercé son influence sur l'art à

toutes les époques, à l'exception des siècles où fleurit l'art gothique.

La décoration grecque s'inspire d'éléments empruntés à la nature et d'éléments géométriques. Les principaux éléments empruntés à la nature sont: les *palmettes*, inspirées des branches du palmier, qui alternent souvent avec des *bouquets de lotus* (pl. V); les *feuilles d'acanthe*, plus élancées que dans l'art romain (pl. V) et offrant des découpures plus aiguës : on les rencontre partout, dans les frises, dans les stèles, etc. ; les *feuilles de laurier*, assemblées en tore et noués par un ruban croisé (pl. V) ; enfin, les *rosettes*.

Les éléments géométriques sont : les *grecques*, formées par des lignes brisées à angle droit et revenant sur elles-mêmes ; les *frettes*, succession de lignes brisées ; les *flots* ou *postes*, succession de crochets inclinés ; les *méandres*, composés d'une suite de spirales reliées entre elles ; les *entrelacs* ou *guillochis* (pl. V) ; les *rais de cœur*, qui sont des feuilles aiguës, en forme de cœur, séparées par des dards (pl. V) ; les *oves*, faits d'une succession de motifs, en forme d'œufs, séparés par des dards aigus ; enfin, les *olives* et les *pirouettes*, assemblées en un chapelet d'olives séparées par deux disques, renflés au milieu, appelés pirouettes ou *piécettes* (pl. V). Souvent les olives sont remplacées par des perles.

Mouluration. — La *mouluration* joue un rôle considérable dans l'architecture grecque ; une grande partie de son caractère vient de la netteté et de l'énergie des profils. On trouvera ici (pl. V) les principales


Rais. de Cœur
Perles & Pirouettes
Oves
Perles & Pirouettes
L Bouquet de Lotus
et
P Palmette
L
P
ATHÈNES _ ERECHTEION ___ DÉCORATION ___
CONSOLE. ERECHTEION
Grecques
Grecques
Frettes
Flots ou Postes
Méandres
Entrelacs ou Guillochis
Tore de feuilles de Laurier
Rosettes
Feuilles arrondies
Cavet
Quart de Rond
Scotie
Talon
Doucine
Tore
Feuille d'Acanthe

moulures employées dans l'art grec. Le *cavet* ou *gorge* est un quart de cercle concave. Le *quart de rond* est un quart de cercle convexe. La *scotie* est un profil concave formé par deux arcs de cercle de rayons différents : c'est une section d'ellipse. Le *talon* est formé par deux arcs de cercle convexe et concave La *doucine* est formée de deux portions de cercle, l'une concave en haut, l'autre convexe en bas.

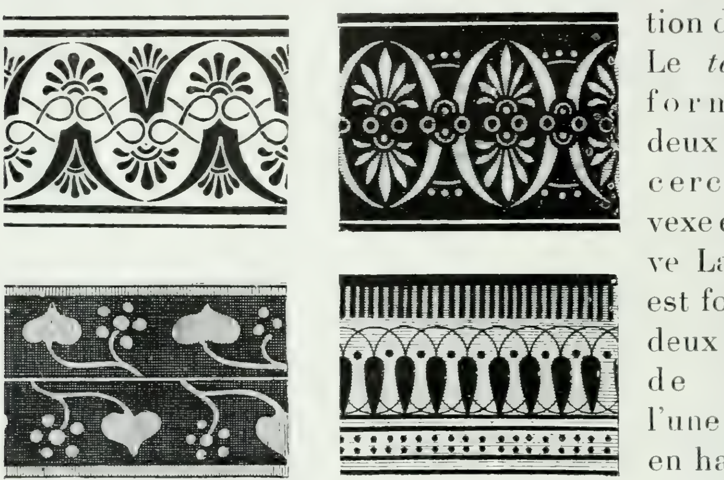


Fig. 8. — Frises grecques, d'après des vases peints.

Le *tore* est un profil convexe formé d'une demi-circonférence. D'une façon générale, les moulures en pleine lumière sont arrondies, et celles qui sont dans l'ombre portent des arêtes vives.

Chapitre V

LA SCULPTURE GRECQUE SON ÉVOLUTION

La *sculpture grecque* domine d'un éclat incomparable l'histoire de l'art tout entière ; à aucune époque on ne rencontre une aussi grande perfection de composition et d'exécution.

La civilisation grecque a exercé une influence prépondérante sur la sculpture. Comme l'a écrit Diderot, « les exercices de la gymnastique produisaient deux effets : ils embellissaient les corps et rendaient le sentiment de la beauté populaire ». Les Grecs avaient le culte de la beauté virile ; la foule se pressait aux stades d'Olympie, de Corinthe, de Delphes, aux palestres des grandes villes ; elle admirait la souplesse, l'harmonie, la force des athlètes.

La sculpture grecque comprend quatre périodes ayant chacune des caractères différents : 1° la période archaïque (VIe siècle) ; 2° la période d'idéalisation (Ve siècle) ; 3° la période naturaliste (IVe siècle) ; 4° la période réaliste ou hellénistique (IIIe et IIe siècles).

Période archaïque (VIe siècle). — Une particularité de la période archaïque (*archaïos = ancien*) est la *frontalité*. On entend par là que toutes les statues de cette époque sont droites, sans aucune flexion du corps, et qu'en passant un fil à plomb dans l'axe, on obtient deux moitiés absolument symétriques. La technique de cette période est grossière : le modelé est rude, les gestes sont étriqués (Trésor des Cnidiens de Delphes, au Musée du Louvre (fig. 9), et Métopes du Temple, au Musée d'Olympie).



Fig. 9. — Frise du Trésor de Delphes. Musée du Louvre.

Période d'idéalisation (Ve siècle). — Le ve siècle a vu l'apogée de la sculpture grecque. Trois noms dominent cette époque : *Myron*, *Polyclète* et *Phidias*.

Myron, l'un des premiers, rompt avec la tradition archaïque de frontalité en sculptant le fameux Discobole universellement connu et admiré.

Polyclète exerce une influence considérable sur la sculpture grecque. Il crée un modèle-type de proportions du corps humain, modèle qui sera suivi pendant un siècle. Ce modèle-type est le Doryphore; les Grecs avaient appelé cette statue le *canon*, c'est-à-dire : la règle. Polyclète donne à la tête le 1/7 de la hauteur totale du corps : il a créé avec cette statue l'idéal grec de l'étalon humain. Il est certain que cet athlète donne une impression de santé robuste et d'aisance harmonieuse (fig. 10).

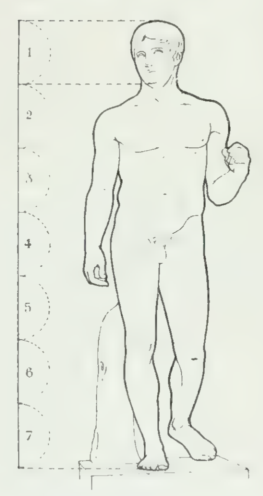


Fig. 10. — Le Doryphore de Polyclète.

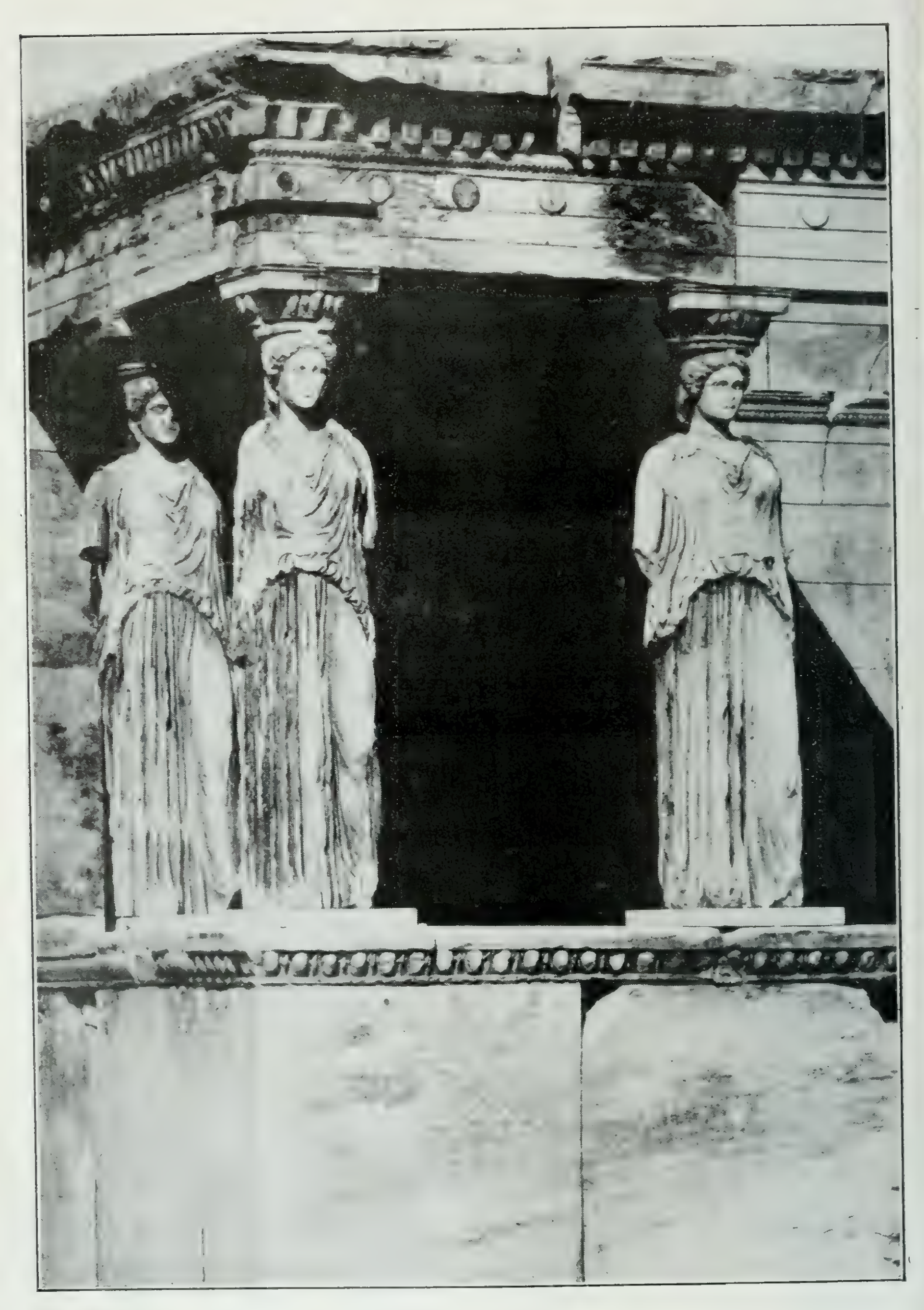
Myron et Polyclète ont préparé les voies : ce sont d'excellents artistes ; mais, s'ils savent animer les corps, les visages manquent un peu d'expression.

C'est avec *Phidias* que la sculpture grecque va atteindre la perfection absolue. On a tout dit du génie de cet artiste qui est fait de sérénité, de force, de majesté et surtout de calme, de ce calme olympien qui est devenu proverbial. Phidias idéalise les types pris dans la nature, il leur donne une beauté surhumaine. Le ciseau de Phidias est d'une maîtrise incomparable; il anime le marbre, le fait vibrer. Son modelé délicat est d'une extrême sobriété (fig. 11).



Photo Braun.

DIONYSOS ÉTENDU — LES PARQUES.
Frontons du Parthénon, à Athènes.



PANDROSEION,
Tribune de l'Érechtéion, à Athènes.



Photo Braun

Fig. 11. — L'Assemblée des dieux, par Phidias.
Bas-reliefs du Parthénon.

C'est à Phidias et à ses élèves qu'on doit les sculptures du Parthénon. Tout le monde connaît la célèbre Procession des Panathénées, qui contenait près de quatre cents personnages (fig. 12). Les deux frontons du Parthénon ont été très mutilés ; cependant il nous en reste quelques admirables fragments, parmi lesquels on doit citer le Dionysos étendu (pl. V) et l'Ilissos, les plus beaux nus qu'ait produits la statuaire, le groupe des Parques (pl. V) et celui de Déméter et de Coré, dont les draperies sont des merveilles de grâce et de naturel.



Fig. 12. — Frise du Parthénon.

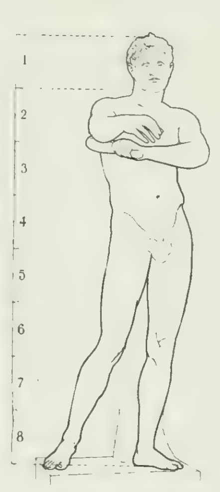
Au ve siècle appartiennent aussi les belles cariatides de l'Érechtéion (pl. VI), à Athènes, la Niké d'Olympie, le bas-relief d'Éleusis, la Pallas de Velletri, au Musée du Louvre.

Période naturaliste (IVe siècle). — Au IVe siècle, les sculpteurs grecs abandonnent les hauteurs de l'art divin de Phidias pour se rapprocher de la nature et s'humaniser. C'est la période du naturalisme, tantôt violent avec *Scopas*, tantôt aimable avec *Lysippe* et *Praxitèle*.

Mais la grande innovation du IVe siècle est le nu féminin. Jusqu'alors, les femmes étaient couvertes de draperies et leur anatomie robuste avait quelque chose de masculin ; les sculpteurs du IVe siècle nous révèlent le nu féminin dans toute sa grâce et son charme. Déjà, à la fin du ve siècle, la Vénus de Fréjus, au Musée du

Louvre, fait pressentir cette évolution qui se confirme avec la Vénus de Milo ; mais une des premières révélations du nu féminin est due à *Praxitèle* avec sa Vénus de Cnide, au Musée du Vatican.

Une place à part doit être faite au sculpteur *Lysippe*. Non seulement il modifie le système de proportions du corps humain, en usage depuis le Doryphore, et donne 1/8 de hauteur à la tête au lieu de 1/7, mais il imprime à ses corps une élégance, une sveltesse inconnues jusqu'alors. Son œuvre est considérable. Il suffira de citer l'Hermès au repos, au Musée de Naples, et l'Apoxyomène (fig. 13), au Musée du Vatican.



F. 13. L'Apoxyomène de Lysippe,

Au IV[e] siècle appartient aussi la Victoire de Samothrace (fig. 13), au Musée Louvre, dont les draperies d'une facture admirable sont justement célèbres. L'auteur de ce chef-d'œuvre est malheureusement inconnu.

Période hellénistique. — Au III[e] siècle, Athènes n'est plus la capitale artistique ; Alexandrie a pris sa place. Après la conquête de la Grèce par Alexandre de Macédoine, l'art grec se répand en Orient. On a donné le nom d'hellénistique à cette période, non pas en signe de mépris ni pour indiquer une époque de décadence, mais simplement pour marquer qu'il n'est plus question de l'art hellène, mais d'un art grec orientalisé. L'art hellénistique n'est pas un grand art: c'est un art aimable et raffiné. Le IV[e] siècle avait inauguré

le nu féminin, l'art hellénistique inaugure la représentation de l'enfance et prodigue les charmants groupes d'amours ailés. C'est aussi l'époque du réalisme.

Pour la première fois, on exprime les vices, la douleur, la mort, avec un réalisme intense (groupe de Laocoon, au Louvre — groupe de Patrocle et Ménélas, à Florence). C'est également l'époque du nu voluptueux et impudique (Vénus accroupie, au Louvre — Vénus de Syracuse — Vénus Callypige).

Évolution de la sculpture grecque. — La planche VII permet de suivre l'évolution de la sculpture grecque du VIe au IIIe siècle.

HESPÉRIDE (VIe) siècle. *Période archaïque.* Le modelé est rudimentaire, les cheveux sont traités d'une façon conventionnelle, le visage manque de vie et d'expression.

VÉNUS DE MILO (Ve siècle). *Période d'idéalisation.* Le modelé est plus savant : en même temps le visage a une expression de noblesse, une sérénité, un calme qui dénote la période d'idéalisation.

APOXYOMÈNE (IVe siècle). *Période de naturalisme.* La facture des cheveux, le modelé, l'expression du regard, tout démontre que l'artiste se rapproche de la nature.

LAOCOON (IIIe siècle). *Période hellénistique.* Pour la première fois, l'art exprime avec une vérité poignante la violence des passions, la douleur : c'est l'époque du réalisme.

Statues chryséléphantines. — On a vu plus haut que les Grecs avaient adopté la polychromie pour la décoration extérieure de leurs temples : nous ne devons donc pas nous étonner qu'ils aient aussi



HESPÉRIDE (Temple d'Olympie)
ARCHAÏSME (VIe Sle)



VÉNUS de MILO (LOUVRE)
IDÉALISATION Ve Sle)



L'APOXYOMENE de LYSIPPE
NATURALISME IVe Sle)



LE LAOCOON
RÉALISME (IIIe Sle)

employé la polychromie pour un assez grand nombre de leurs statues (1).

Les statues chryséléphantines sont, comme le nom l'indique, faites d'or et d'ivoire (*Chrusos* = or — *Elephas, anthos* = ivoire).

Pausanias nous a laissé une description précise de deux statues de Phidias qui étaient chryséléphantines. L'une était la statue d'Athéna Parthénos, au Parthénon, dont les chairs étaient d'ivoire, les vêtements d'ors bruns, verts et rouges, et les yeux faits de pierres précieuses ; l'autre était celle du Zeus d'Olympie, qui suscita une admiration enthousiaste dans toute la Grèce.

Figurines de terre cuite. — La terre cuite a été employée de tout temps par les Grecs, soit pour des panneaux décoratifs, soit pour des figurines. Bien que toute la Grèce en ait produit, c'est Tanagra, en Béotie, qui a attaché son nom à ces figurines, dont un grand nombre a été trouvé dans la nécropole de cette ville Le Musée du Louvre possède une belle collection de ces figurines en terre cuite, drapées avec élégance et souvent d'un réalisme spirituel. La nécropole de Myrina, Asie Mineure, nous a livré aussi de nombreuses terres cuites, mais d'un tout autre caractère.

(1) A vrai dire, la coutume de peindre les statues n'était pas nouvelle. Bien avant les Grecs, les Égyptiens en avaient eu l'idée. (Voir: l'*Art égyptien*, 11e vol. de la *Grammaire des styles*.)

Chapitre VI

LES VASES GRECS

Les *vases* occupent une place importante dans l'histoire de l'art grec ; ils ont permis de préciser bien des points restés obscurs concernant l'architecture, la décoration, le costume et les mœurs.



Fig. 14. — Vase corinthien à zones d'animaux.
Musée du Louvre.

Fabrication. — Les vases grecs, faits d'argile très fine, subissaient une première cuisson, et, après le travail du potier, étaient livrés au céramiste qui les

peignait en commençant par une esquisse dessinée à l'aide d'un instrument à pointe arrondie.

Classification. — On peut classer les vases grecs en deux grandes familles :

1° Les vases à figures noires sur fond rouge ou jaune ;

2° Les vases à figures rouges sur fond noir.

Vases à figures noires. — Les détails des vases à figures noires étaient obtenus par un grattage de la peinture noire avec une pointe sèche. Les plus anciens



Fig. 15. — Vase de Nicosthène et vase de style sévère. Musée du Louvre.

vases à figures noires sont les vases corinthiens à fond jaune clair. La décoration est par zones horizontales de personnages ou d'animaux (fig. 14) ; le style en est archaïque. Vers l'an 600, apparaît le fond rouge avec les vases de Nicosthène, dont le col est souvent

orné de palmettes de lotus (fig. 15), et les vases de style sévère caractérisés par une extraordinaire vigueur du dessin et par une grande précision dans les détails (fig. 15). Au IVe siècle, les céramistes atteignent la perfection, notamment en Attique.

Vases à figures rouges. — Le nombre des vases à figures rouges sur fond noir est considérable, et le Musée du Louvre en possède une riche collection. L'artiste commençait par silhouetter les sujets d'une large teinte plate : le fond était ensuite enduit d'une couverte noire.

Comme les vases à figures noires, les vases à figures rouges commencèrent par être très archaïques, pour s'éloigner de plus en plus de la convention. On n'y observe plus de zones d'animaux ou de personnages, et les détails sont exécutés avec une finesse remarquable.

Vases blancs. — Il faut signaler aussi les beaux vases recouverts d'un enduit blanc. Ce sont des *lekythos*, c'est-à-dire des vases dont la panse affilée se termine par un col à ouverture conique ; ils ont tous été trouvés dans les tombeaux de l'Attique.

On ne doit pas omettre enfin de mentionner les vases à reliefs, dont les peintures étaient remplacées par des bas-reliefs appliqués.

Formes. — Les vases affectent une infinité de formes ; on ignore l'usage de certains d'entre eux. Les principales variétés sont : l'*amphore*, qui a deux anses reliant le haut du col à la panse (Vase de Nicosthène, fig. 15) ; le *cratère* très évasé, avec deux anses au col ou

à la base ; l'*hydrie*, de forme ovoïde, avec trois anses (Vase de style sévère, fig. 15) ; la *kélébé*, dont les deux anses sont fixées sur un rebord plat (Vase corinthien, fig. 14) ; enfin, la *canthare*, qui est une coupe à deux anses très relevées.

Chapitre VII

L'ART ROMAIN

Origine. — L'Étrurie, aujourd'hui la Toscane, est le berceau de l'art romain. Habitée, aux environs de l'an 1.000 avant J.-C., par des émigrants d'Asie Mineure, elle fut, au IIIe siècle, conquise, ainsi que l'Italie entière, par les Romains. Il ne nous reste de l'art étrusque que quelques ruines, des tombeaux et des objets d'art.

Durée. — L'*art romain* commence au IIIe siècle avant J.-C., pour finir au IVe siècle de notre ère. La période principale s'étend du premier siècle avant J.-C. jusqu'au IIIe siècle de l'ère chrétienne.

Domaine. — Le rayonnement de l'art romain est considérable. En dehors de l'Italie, il s'étend dans les Gaules (Nîmes, Arles, Bordeaux, Autun), en Grande-Bretagne, en Espagne (Ségovie, Alcantara), en Allemagne (Trèves), dans l'Afrique du Nord et jusqu'en Syrie.

Caractères généraux. — Si l'art grec est un art raffiné, l'art romain est, au contraire, un art utilitaire et essentiellement pratique. L'art grec raisonne la concordance de la structure et de la forme, de l'architecture et de la structure; l'art romain s'en inquiète fort peu et applique souvent sans discernement les ordres grecs, qu'il modifie à sa guise.

Les Romains ont été d'admirables constructeurs. On est confondu d'admiration devant le nombre prodigieux de monuments dont ils couvrirent une grande partie de l'Europe et le Nord de l'Afrique. Ces édifices, bien qu'exécutés très rapidement, furent construits avec une telle solidité qu'ils ont affronté les siècles. Il est vrai que les Romains disposaient de moyens d'exécution exceptionnels : la main-d'œuvre était presque exclusivement fournie par les armées, troupes disciplinées et accoutumées aux travaux publics, auxquelles s'adjoignaient parfois les populations des pays occupés. Tout marchait militairement et sans à-coup.

Les dimensions de la plupart des édifices élevés par les Romains sont impressionnantes. Le Grand Cirque, à Rome, mesurait 635 mètres de longueur et pouvait contenir 150.000 spectateurs; la Basilique Julia couvrait 5.000 mètres carrés; les Thermes de Caracalla pouvaient contenir 1.600 baigneurs; la Basilique de Constantin avait 35 mètres de hauteur.

Chapitre VIII

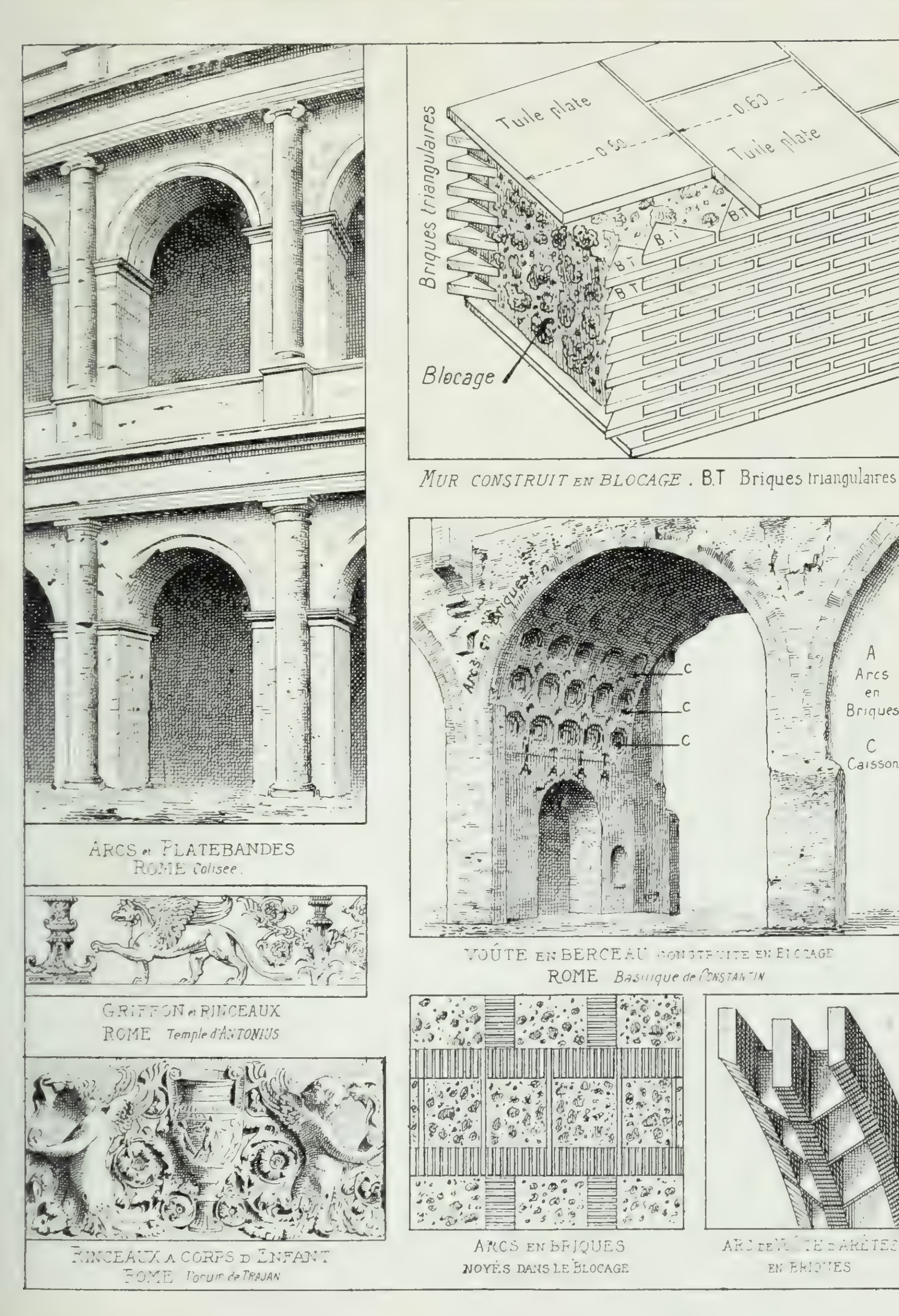
LA CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION ROMAINES

Les Romains ont emprunté à l'art grec l'architecture en plate-bande qui consiste en des colonnes supportant un entablement ; à cette architecture ils associent les arcs, comme on peut le voir au Colisée (pl. VIII). Cette innovation a une importance considérable pour l'histoire de l'art ; et l'on verra plus tard la Renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècles s'inspirer de ce parti architectural et le modifier à l'infini.

Pour la construction, les Romains, pratiques avant tout et animés de l'esprit d'économie, ont recours à la concrétion et emploient le blocage, c'est-à-dire les agglomérés de chaux, de sable volcanique et de débris de pierres ; jamais ils ne mélangent le blocage à l'avance.

Murs. — Les Romains bâtissent leurs murs en blocages ; mais c'est à l'aide de moellons taillés ou de briques qu'ils construisent les parements de ces murs. Les briques sont triangulaires en plan et ont 0,04 d'épaisseur. La forme triangulaire de la brique donne plus de cohésion aux murs (pl. VIII), dans lesquels, à intervalles réguliers, sont placées de grandes tuiles plates d'environ 0,06 de largeur (pl. VIII).

Voûtes. — On sait que, pour construire une voûte, il est nécessaire, au préalable, d'établir un cintre en charpente, sur lequel on opère le moulage de la voûte. Ce travail de charpente est fort coûteux. Les Romains réduisent ces cintres au minimun indispensable, et,



ARCS et PLATEBANDES
ROME Colisee.

GRIFFON et RINCEAUX
ROME Temple d'ANTONIUS

RINCEAUX A CORPS D ENFANT
ROME Forum de TRAJAN

MUR CONSTRUIT EN BLOCAGE . B.T Briques triangulaires

VOÛTE EN BERCEAU CONSTRUITE EN BLOCAGE
ROME Basilique de CONSTANTIN

ARCS EN BRIQUES
NOYÉS DANS LE BLOCAGE

ARC DE VOÛTE D'ARÊTES
EN BRIQUES

pour cela, ils établissent sur le cintre en charpente une ossature d'arcs en briques superposées ; sur cette ossature légère, ils moulent le massif en blocage dans lequel sont noyés les arcs de briques. Des chaînes de briques relient entre eux ces arcs, et les espaces obtenus par cet entrecroisement sont décorés de *caissons* (pl. VIII). Il en résulte que la plupart des voûtes romaines sont formées d'une succession de cellules de briques remplies de blocage.

Les Romains employèrent la *voûte en berceau*, qui n'est qu'un arc indéfiniment prolongé (pl. VIII), et la *voûte d'arêtes*, qui est obtenue par la pénétration de deux voûtes en berceau de même diamètre. Pour les voûtes, les Romains construisaient des arcs à trois rangs de briques (pl. VIII). Toutefois, la construction en briques et blocage est spéciale aux édifices de Rome ; partout ailleurs les voûtes sont simplement en blocage sans arcs de briques.

C'est au Panthéon de Rome que les Romains firent usage pour la première fois de la voûte sur plan circulaire.

Décoration — La *décoration romaine* fait de larges emprunts à la décoration grecque ; cependant, on trouvera ici (pl. VIII) deux éléments décoratifs particuliers à l'art romain : ce sont des rinceaux de feuillages, dont le départ est un corps d'enfant, et des griffons employés en frise avec les rinceaux. Le griffon, animal mythologique à ailes d'aigle et corps de lion, n'était pas inconnu des Grecs qui l'employaient surtout comme acrotère. Plus tard, le style Louis XVI à son déclin et le style Empire feront un véritable abus de ce genre de décoration. Pour l'ornementation des



THERMES DU FORUM, A POMPÉI.

Les voûtes romaines sont décorées d'ornements en stuc qui se détachent sur des fonds de couleurs : les Romains peignaient fréquemment ces fonds en rouge et en bleu, le soubassement en rouge.



ARC DE TITUS (fragment), A ROME.

Ici les personnages sont fort nombreux, suivant la mode des Romains, qui, contrairement aux Grecs, amis de la sobriété, entassent les figures sans souci de la lourdeur et de la confusion. A noter aussi les voûtes décorées de caissons, avec rosaces au centre. L'ordre employé est le composite.

murs, les Romains usèrent souvent des motifs en stuc de faible relief et surtout de peintures décoratives à la détrempe ou à fresque (pl. IX), comme on le verra plus loin (STYLE POMPÉIEN). Les voûtes étaient très souvent ornées de caissons (pl. X), qui n'étaient, comme on l'a vu, que les cellules formées par les arcs en briques. Ces caissons étaient décorés de sculptures au centre.

Sculpture. — La sculpture romaine est loin de présenter l'intérêt de la sculpture grecque, dont elle subit l'influence et dont elle n'est qu'une froide copie. Cependant, l'art romain nous a laissé quelques statues et quelques bustes d'un réalisme très marqué. Les plus beaux bas-reliefs sont ceux de l'Arc de Titus (pl. X) et ceux de la Colonne Trajane.

CHAPITRE IX

LES ORDRES ROMAINS

L'art romain emprunte à l'art grec les trois ordres : *dorique*, *ionique* et *corinthien*, mais il les modifie. Le module n'est plus le rayon moyen de la colonne, mais le rayon de base ; d'autre part, les Romains superposent les ordres à l'extérieur, ce que les Grecs ne firent jamais (pl. VIII). Les constructions romaines donnent une impression de puissance et de solidité imposante : c'est cette impression, par exemple, qu'on éprouve en face de la Porte Noire de Trèves (pl. XI).

Dorique romain. — L'*ordre dorique romain* est complètement différent du dorique grec. Ici les colonnes ont une base, comme au Colisée ; ailleurs elles en sont dépourvues, comme au Théâtre de Marcellus. Souvent elles n'ont pas de cannelures. Le chapiteau (fig. 16) diffère sur-

tout par le *gorgerin* (B) entre les annelets (C) et l'astragale (M). Le tailloir (E) est surmonté d'un talon (F). La frise est ornées de triglyphes et de métopes, comme dans le

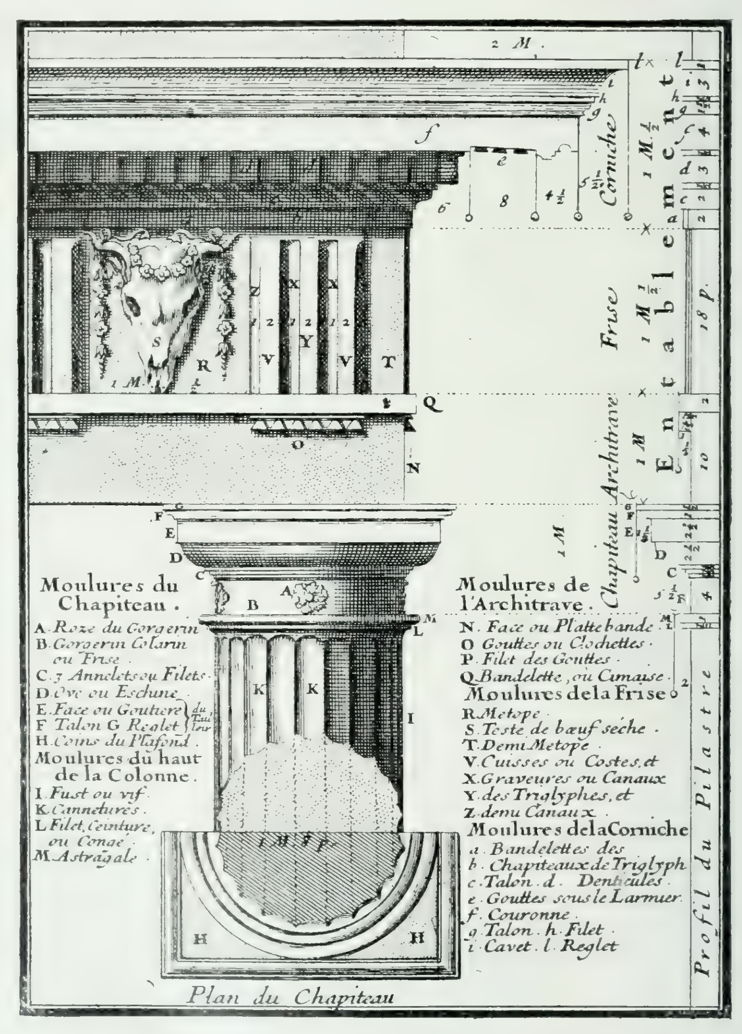


Fig. 16. Théâtre de Marcellus (ordre dorique romain), à Rome.

dorique grec. Mais, d'une part, les triglyphes sont toujours placés sur les axes des colonnes d'angle, tandis

que dans le dorique grec ils sont placés à l'angle ; d'autre part, les canaux des triglyphes sont rectangulaires à leur sommet, tandis qu'ils sont arrondis ou en ogive dans le dorique grec. Les métopes sont ornées de têtes de bœuf ou d'armures (fig. 16). La corniche est décorée de denticules (*d*). Les principaux exemples de dorique romain sont le Temple d'Hercule, à Cora, le Théâtre de Marcellus (fig. 16) et le Temple de la Piété, à Rome. L'ordre ionique romain diffère peu de l'ordre ionique grec (Temple de la Fortune virile et Temple de Saturne, à Rome).

Ordre corinthien. — L'*ordre corinthien*, qui est l'ordre romain par excellence, répond bien au goût pour le luxe et la magnificence manifesté par les Romains.

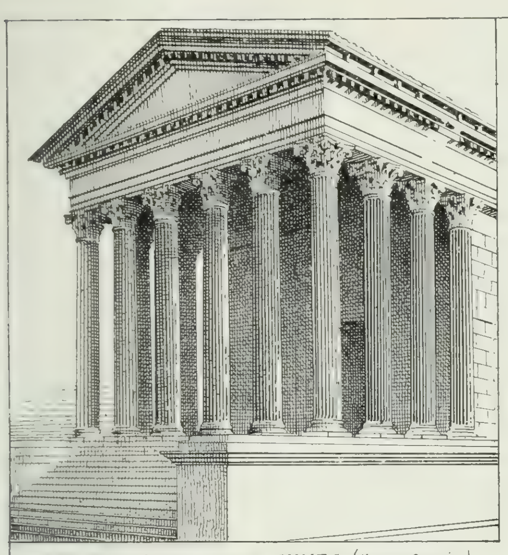
Les caractères qu'il présente sont les suivants. La base repose sur une plinthe carrée. Le fût, creusé de vingt-quatre cannelures, comporte parfois un renflement, au lieu du galbe des colonnes grecques, dont il a été question plus haut. Le chapiteau est formé de deux rangs de huit feuilles d'acanthe interposées et de huit petites tiges appelées *caulicoles*, d'où naissent les volutes (pl. XII), qui supportent l'abaque, le listel et la cimaise (pl. XII). Tout le monde connaît la légende qui attribue à *Callimachos*, de Corinthe, l'invention du chapiteau corinthien. Il en aurait, dit-on, conçu l'idée en voyant dans un cimetière une corbeille d'offrandes enveloppée de feuilles d'acanthe. La corniche de l'entablement est d'ordinaire décorée de petites consoles, appelées *modillons* et séparées par des caissons ornés de rosaces (pl. XII). Les principaux édifices corinthiens sont les Temples de Vénus, de Mars, du Soleil,



LA PORTE NOIRE, A TRÈVES.



ARC DE CONSTANTIN, A ROME.

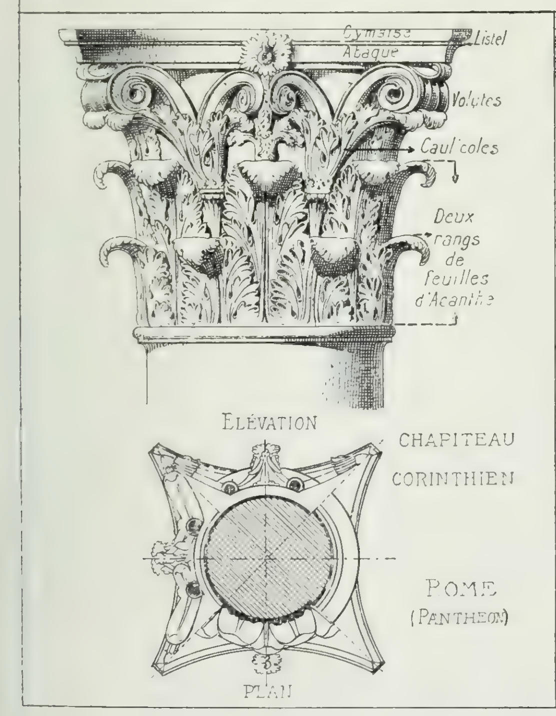


TEMPLE CORINTHIEN NIMES (MAISON CARRÉE)

Modillon
Caisson
Frise
Modillon vu en-dessous

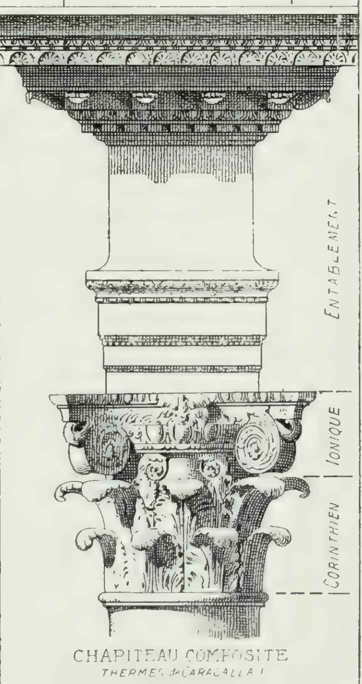
ENTABLEMENT CORINTHIEN Temple de JUPITER





CHAPITEAU CORINTHIEN

ROME (PANTHEON)



CHAPITEAU COMPOSITE
THERMES de CARACALLA

d'Antonin et Faustine, de Jupiter Stator, le Panthéon, l'Arc de Constantin, à Rome (pl. XI) et le Temple de Vesta, à Tivoli. En France, nous possédons deux édifices très complets : à Nîmes, la Maison carrée (pl. XII) et, à Vienne, le Temple d'Auguste.

Ordre composite. — L'*ordre composite* n'est autre que l'ordre corinthien, dont il ne diffère que par la forme du chapiteau, qui emprunte dans sa composition la partie basse au chapiteau corinthien et la partie haute au chapiteau ionique (pl. XII).

Souvent, comme aux Thermes de Caracalla, les colonnes isolées reçoivent sans utilité la retombée des voûtes sur un véritable entablement (pl. XII et XIII).

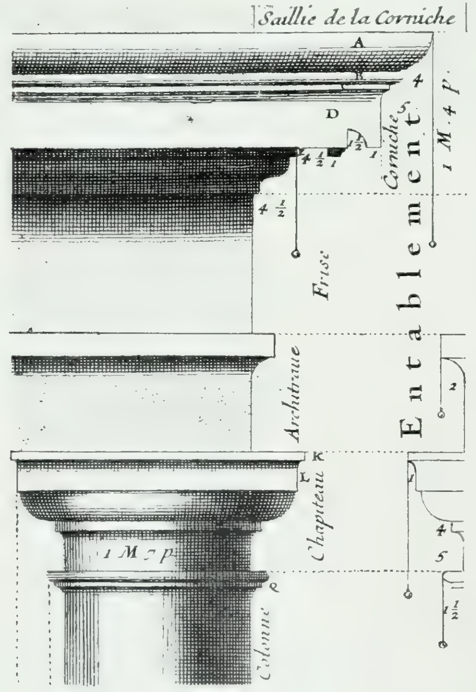


Fig. 17. — L'ordre toscan.

Ordre toscan. — Originaire de la Toscane, l'*ordre toscan* est l'ordre dorique romain simplifié. L'entablement n'a aucune décoration (fig. 17). Au chapiteau, le talon du tailloir, ainsi que les annelets du chapiteau dorique romain, disparaissent (fig. 16 et 17).

Très souvent les colonnes et les pilastres toscans sont à bossages, c'est-à-dire avec une superposition

de pierres en saillie. Ainsi sont construits les Amphithéâtres de Vérone et de Pola. A vrai dire, il nous reste fort peu d'exemples d'ordre toscan. La Colonne Trajane, à Rome, est toscane, mais son piédestal est corinthien et elle n'a pas d'entablement. L'Amphithéâtre de Nîmes n'est pas, non plus, un bon exemple d'ordre toscan. Cependant, on peut se rendre compte exactement des caractères du toscan, d'une part, avec les recueils de *Vitruve* et de *Vignole*, et, d'autre part, avec les applications modernes de cet ordre à l'Orangerie de Versailles et au Palais-Royal, à Paris.

Chapitre X

LES ÉDIFICES PUBLICS ET L'HABITATION ROMAINE

Édifices publics. – Les villes romaines possédaient une grande place publique entourée de portiques et d'édifices : c'était le *forum* qui rappelle l'agora des Grecs. Les *basiliques* étaient des édifices servant à la fois de bourse de commerce et de palais de justice ; le plan en était un rectangle, à deux ou quatre rangs de colonnes, terminé par un hémicycle pour les juges. Les thermes, ou bains publics, comprenaient des salles chaudes, *calidarium*, *tepidarium*, des piscines, salles de lecture, palestres, etc. Les temples et les théâtres, ainsi que les cirques, différaient peu des édifices grecs destinés aux mêmes usages. Les *amphithéâtres*, inconnus des Grecs, servaient aux combats de gladiateurs et aux combats navals. Les *arcs de triomphe* étaient élevés en l'honneur des empereurs ou des généraux victorieux.

L'Habitation romaine. — La maison grecque et la maison romaine offrent une grande analogie ; seuls le nombre et la dimension des pièces les différencient. En général, il n'y a qu'un rez-de-chaussée, parfois un étage recouvert d'une terrasse (*solarium*). Aucune fenêtre du rez-de-chaussée ne s'ouvre sur la rue : l'éclairage et l'aération se font de l'intérieur. Le verre n'était pas, comme on le croit, inconnu des Romains ; mais l'emploi, dans la Rome ancienne, en a toujours été limité à de très petites surfaces, et nos châssis vitrés n'y étaient point en usage. On n'a trouvé aucune trace de cheminées. Le principal moyen de chauffage consistait en braseros portatifs (pl. XIV). Faut-il en conclure que c'était là le seul mode de chauffage ? Il est permis d'en douter lorsqu'on voit avec quelle perfection le chauffage des thermes était réalisé.

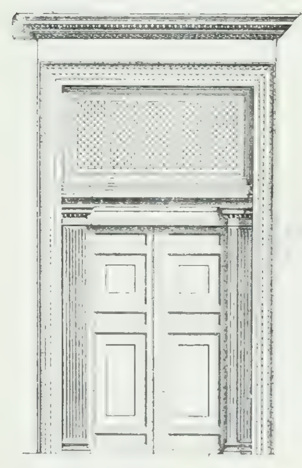


Fig. 18. — Porte romaine. Panthéon.

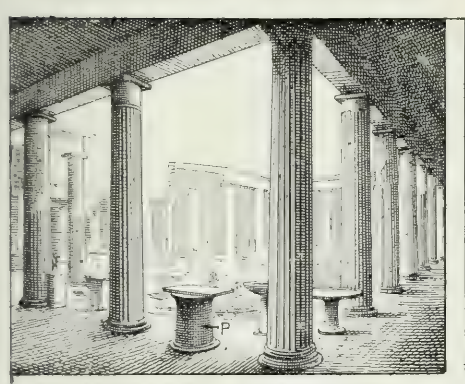
Le sol de la maison était pavé de mosaïque, le plus souvent noire et blanche.

La porte de la maison romaine était souvent pourvue d'une imposte grillagée (fig. 18). Elle était d'ordinaire ornée de clous à grosses têtes. On a retrouvé des serrures toutes semblables aux nôtres.

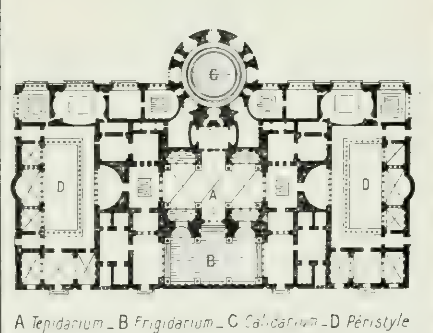
La porte d'entrée donnait sur un vestibule, dont le pavement en mosaïque contenait des inscriptions diverses : *Salve, Have, Cave canem.*

Du vestibule on pénétrait dans l'atrium.

Atrium. — L'*atrium* était l'une des pièces les plus importantes de l'habitation romaine ; le maître de la maison y recevait ses clients. L'atrium était aussi réservé au service. Au centre de l'atrium se trouvait



PERISTYLE de la Maison des VETTII à POMPEI
P. PUTEAL



THERMES DE CARACALLA. PLAN.

THERMES DE CARACALLA d'après un dessin de VIOLLET le DUC.

une partie découverte, appelée *compluvium*, entourée de chéneaux, d'où l'eau s'écoulait par des gargouilles en forme de têtes d'animaux dans l'*impluvium* (fig. 19), qui était un bassin creusé dans le sol au droit du compluvium.

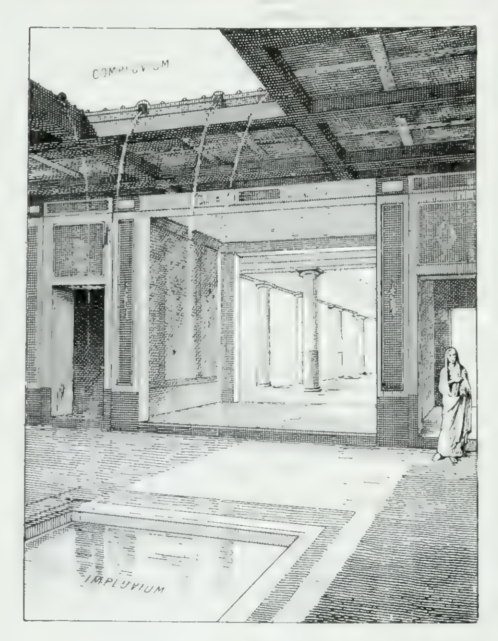


Fig. 19. — Écoulement des eaux pluviales du compluvium dans l'impluvium.

Souvent le compluvium était soutenu par quatre colonnes ; et, pour éviter les regards indiscrets, on le masquait par un velum teint en pourpre (*cortina*).

Au fond de l'atrium, en face de l'entrée, s'ouvrait le bureau (*tablinum*), qui était sans porte et qui prenait jour à la fois par l'atrium et par le péristyle (fig. 20). Autour de l'atrium étaient disposées les chambres à coucher et les salles à manger.

Péristyle. — Le *péristyle* est, avec les pièces qui l'entourent, la partie de la maison réservée à la vie familiale. C'est un promenoir couvert à colonnes, encadrant un jardin orné de fontaines, de vases, de statues (pl. XIII).

Entre les deux premières colonnes s'ouvrait une citerne, dont l'orifice était entouré d'un petit mur, nommé *putéal* (Maison des Vettii, pl. XIII). Autour du péristyle étaient rangées les salles de réunion et de réception, les salles à manger (*triclinium*).

A la suite du péristyle s'élevait un portique donnant sur des jardins.

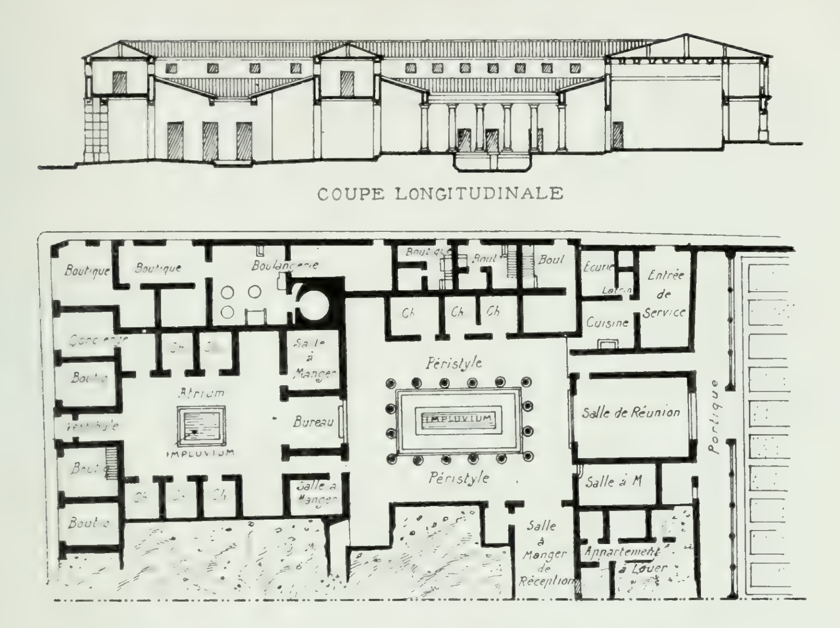


Fig. 20. — Coupe et plan de la Maison de Pansa, à Pompéi.

Chapitre XI

LE MOBILIER GRÉCO-ROMAIN

Il ne nous reste aucun meuble en bois de l'Antiquité gréco-romaine : seuls, les peintures et les moulages des empreintes laissées dans les cendres de Pompéi ont permis de les reconstituer. Il n'en est pas de même pour les meubles en bronze : des spécimens nombreux nous en ont été conservés.

Tables. — Les *tables* étaient monopodes, ou à deux et trois pieds. Il y a lieu de distinguer les tables de jardin (pl. XIV), en pierre ou en marbre, et les tables de salle à manger, en général de petites dimensions, qui

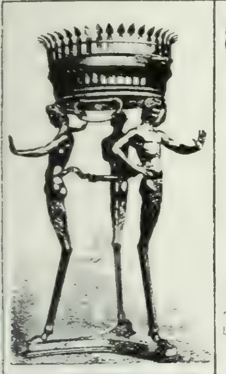
sont souvent des tables pliantes (pl. XIV). Des barres mobiles rattachaient les pieds les uns aux autres. La table en pierre (*cartibulum*), ordinairement monopode, se plaçait dans l'atrium, à l'extrémité de l'impluvium, et servait de dressoir pour la vaisselle d'argent. Les *trépieds* en bronze sont fort nombreux ; quelques-uns servaient de braseros (pl. XIV).

Sièges. — Les *sièges* grecs sont rares ; on trouvera ici (pl. XIV) le fauteuil du prêtre, au Théâtre de Dionysos, à Athènes. Les pieds sont faits de griffes de lions, tandis que le dossier est orné, à mi-hauteur, de têtes de cygnes. Parmi les sièges romains, il faut citer la chaise curule (*sella curulis*) à dossier très incliné (pl. XIV), siège réservé aux magistrats. La chaise de bains (*sella balnearis*) en marbre (pl. XIV), à tablette largement échancrée en son milieu, était destinée aux bains de vapeur : les thermes d'Antonin en contenaient plus de 1.600.

Lits. — Les *lits* de chambres à coucher paraissent n'offrir rien de bien particulier : nous ne les connaissons que par les peintures. On voit au Musée de Naples un lit de salle à manger qui provient de Pompéi et dont le bois a été en partie consumé. Ce lit (pl. XIV), qui mesurait 2 m. 30 sur 1 m. 20, était en noyer et en bronze, avec incrustations d'argent.

Luminaire. — Le mode d'éclairage de l'Antiquité était l'éclairage à l'huile, le plus souvent à l'aide de lampes à mèches et parfois de torches. Ce mode d'éclairage fort précaire nécessitait un nombre considérable de lampes pour des pièces de grandes dimensions.

Les lampes romaines, qu'elles fussent en bronze ou en terre cuite, étaient pourvues de deux, de quatre et même de seize becs. Un modèle d'usage courant consistait en une colonnette dont le chapiteau supportait quatre bras, auxquels les lampes étaient suspendues



BRASERO
Musée de NAPLES

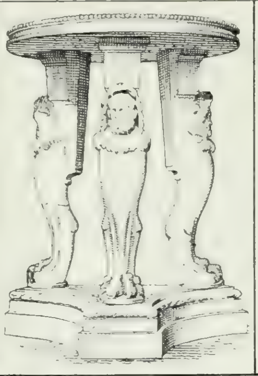


TABLE de JARDIN
Musée du VATICAN

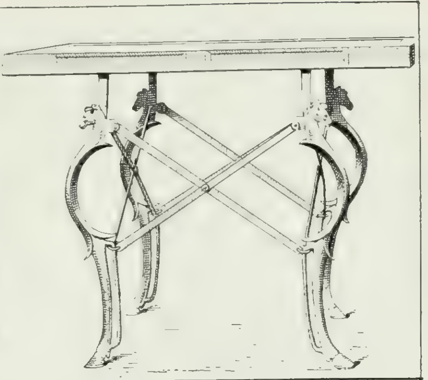
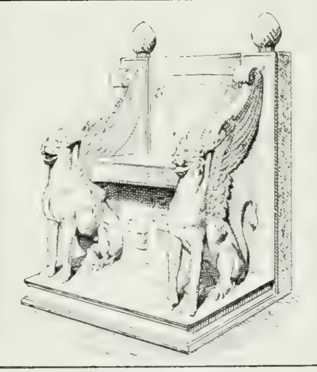


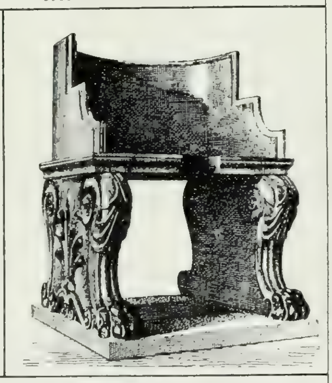
TABLE PLIANTE
Musée de NAPLES



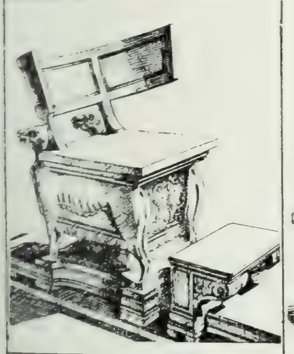
SIEGE GREC
ATHÈNES Théâtre de Dionysos



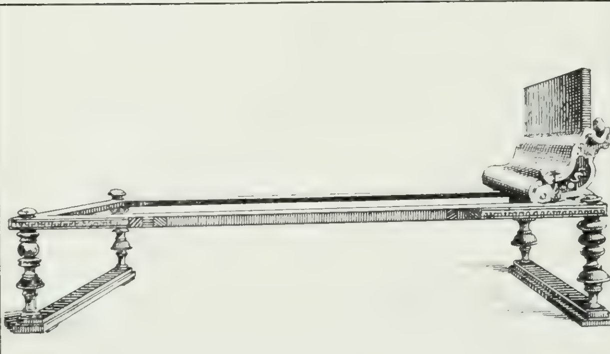
SIEGE ROMAIN
PARIS Louvre



SIEGE A BAINS ROMAIN
PARIS Louvre



CHAISE CURULE
Rome Forum



LIT DE SALLE A MANGER (NAPLES Musée)

par des chaînettes (fig. 21). Les supports de lampes reposaient souvent sur trois pieds, en forme de pieds d'animaux, d'un dessin ferme et nerveux. Comme type de

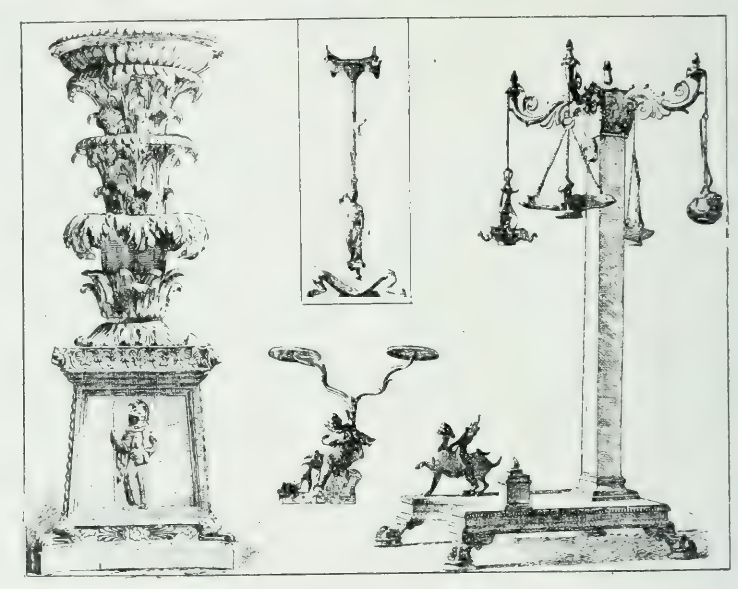


Fig. 21. — Candélabre. Musée du Vatican. | Supports de lampes. | Lampe à 4 becs en bronze.

luminaire monumental, on doit citer le grand candélabre en marbre du Musée du Vatican, à Rome (fig. 21).

Chapitre XII

LE STYLE POMPÉIEN

Histoire. — Pompéi, ville de Campanie, au pied du Vésuve, était peuplée d'environ 25.000 habitants. Presque entièrement détruite par un tremblement de terre en l'an 63 avant J.-C., elle fut restaurée à la

hâte. L'an 79 après J.-C., une éruption du Vésuve l'ensevelit complètement.

Pompéi ne fut pas à l'origine une colonie grecque, comme on l'a dit souvent. Si les artistes grecs, venus d'Alexandrie, y affluaient, les habitants étaient des Latins, des Samnites. D'ailleurs, on ne trouve pas à Pompéi une seule inscription murale en langue grecque, alors que les inscriptions latines y sont abondantes.

En résumé, Pompéi était une cité latine sous l'influence de l'art grec jusqu'à la conquête romaine, au commencement du 1er siècle avant J.-C.

Caractères généraux. — Il y a lieu de se demander si le style pompéien est grec ou romain. Pour l'architecture, la réponse est douteuse : en effet, les édifices grecs et les édifices romains y sont presque en nombre égal ; d'autre part, après le tremblement de terre qui détruisit une partie de la ville, les constructions grecques furent modifiées, et il n'est pas rare de trouver à Pompéi des colonnes dont le fût est grec et le chapiteau romain.

Cependant, la sculpture, et aussi la peinture décorative, qui est un des éléments principaux du style pompéien, sont nettement grecques, et même grecques hellénistiques.

Nous devons donc en conclure que le style pompéien est un art gréco-romain, mais plus grec que romain.

Colonnes pompéiennes. — L'architecture pompéienne offre une double particularité en ce qui concerne, d'une part, la construction des colonnes, et, d'autre part, leur décoration. Un grand nombre de colonnes de Pompéi (fig. 22) sont composées d'un noyau central (N) de briques rondes de 0,03 entouré de briques pentagonales (B), dont les angles forment les arêtes des cannelures.

Beaucoup de colonnes sont cannelées, mais les 2/5 inférieurs du fût sont lisses. Cette partie lisse (pl. XV),

qui est peinte le plus souvent en rouge, parfois en bleu ou en jaune, a un double but : ne pas exposer les arètes

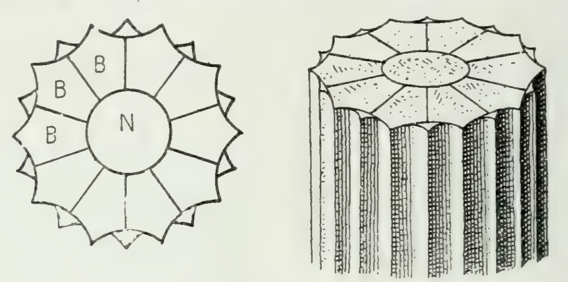
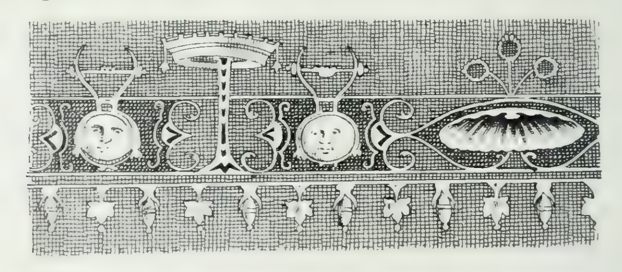


Fig. 22. — Plan et élévation d'une colonne pompéienne.

des cannelures à la dégradation dans la partie basse et obtenir par la coloration un effet décoratif.

Décorations peintes. — Le nombre de peintures trouvées à Pompéi est assez considérable ; ces décorations sont à la détrempe et à la fresque. Sauf quelques rares exceptions (Maison des Vettii, Maison du Poète, le



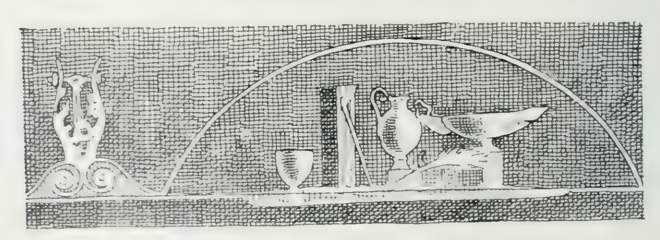
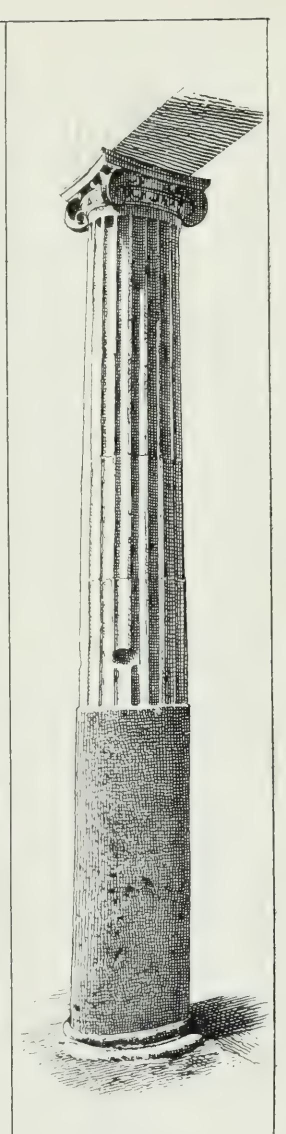


Fig. 23 — Frises à Pompéi.

Marché), la plupart ont été exécutées hâtivement et s'en ressentent. Très souvent, au centre des grands

POMPEI
DÉCORATION PEINTE
de la Maison de CAECILIUS JUCUNDUS
(1er Siècle avant J.C)

FB *Fond Bleu* _ B *Brun* _ J *Jaune* _ N *Noir* _ R *Rose*



COLONNE POMPEÏENNE
a Fut lisse dans
la partie inférieure



Photo Anderson.

TOMBEAU DES ANICII (2e siècle après J.-C.).

VOIE LATINE, A ROME.

Cette décoration grêle, en stuc sur fond de couleur, cette architecture feinte, avec ses minces colonnettes, sont identiques à celles de Pompéi. Plus tard, la Renaissance italienne adoptera ces principes d'ornementation élégante, mais sans grandeur.

panneaux, dont le fond est noir, jaune ou rouge, figure un petit tableau, portrait ou paysage (pl. XV).

L'architecture simulée y joue un grand rôle ; des colonnettes encadrent les panneaux, et fréquemment la partie supérieure contient des temples, des palais d'une architecture de convention (pl. XVI). Il n'est pas rare que les frises qui séparent les panneaux soient ornées d'une quantité de petits motifs de décoration exécutés avec une habileté merveilleuse (fig. 23).

Polychromie. — La polychromie architecturale était fort employée à Pompéi. Les chapiteaux doriques portaient des filets rouges et bleus, et le haut du fût était cerclé de rouge. Les oves blancs des chapiteaux ioniques se détachaient sur un fond rouge ou jaune ; une bande bleue régnait au-dessus des oves, deux bandes rouges se voyaient en dessous. Les murs étaient peints tantôt en rouge et jaune avec cimaise noire, tantôt en blanc et vert avec cimaise rouge.

CONCLUSION DU PREMIER VOLUME DE LA "GRAMMAIRE DES STYLES"

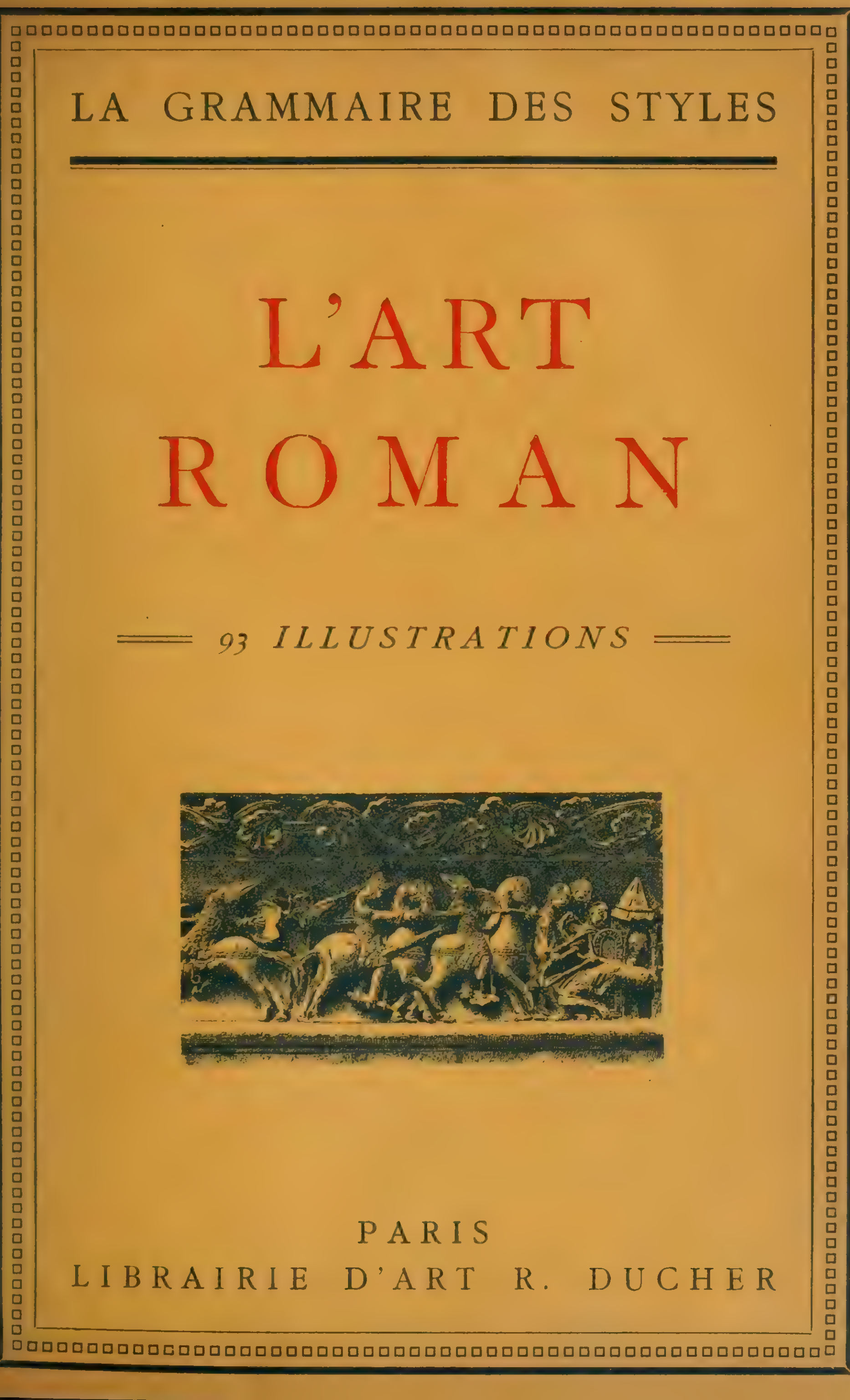
Le rôle de l'art grec et de l'art romain est prépondérant dans l'histoire. On peut dire que toutes les époques sont tributaires de l'art antique. Nous verrons, dans les volumes suivants, le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècles s'en inspirer. En réalité, ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'art grec fut révélé. Jusqu'alors l'art romain avait été la seule source d'inspiration des architectes et des décorateurs. A aucun moment, du reste, il n'y eut plagiat : ce fut toujours une libre interprétation de l'admirable formule découverte par les Grecs.

TABLE DES MATIÈRES

L'ART GREC

L'ART ROMAIN

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN, A PARIS


LA GRAMMAIRE DES STYLES
L'ART ROMAN
93 ILLUSTRATIONS
PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART ROMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE
L'ART ÉGYPTIEN
L'ART JAPONAIS. — L'ART CHINOIS. —
L'ART INDIEN
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

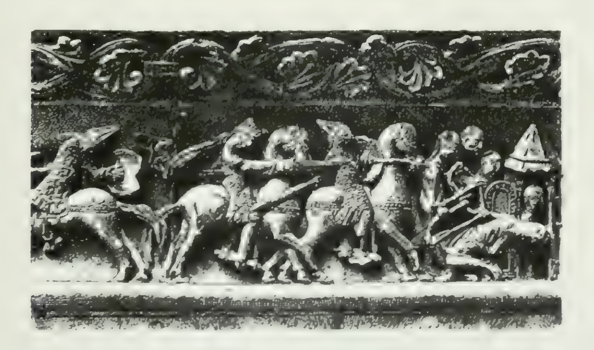
HENRY MARTIN

Archiviste Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

L'ART ROMAN

2e ÉDITION

OUVRAGE ORNÉ DE 26 FIGURES DANS LE TEXTE,
DE 22 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 67 DOCUMENTS



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)



L'ART ROMAN

Chapitre Premier

APPELLATION. — DURÉE. — ORIGINE. — L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF. — L'ART BYZANTIN.

Appellation. — C'est en 1825 que l'archéologue de Caumont employa, semble-t-il, pour la première fois l'appellation : *Art roman.*

Cette appellation est assez exacte, l'art roman étant tributaire de l'art romain et lui succédant, comme la langue romane a succédé à la langue latine ou romaine.

Durée. — L'art roman commence à la fin du Xe siècle ; il embrasse le XIe siècle tout entier et les deux premiers quarts du XIIe. Cependant, l'art roman a persisté jusqu'au milieu du XIIIe siècle dans certaines régions, notamment en Rhénanie et dans l'Agenais.

Origine. — Entre l'art romain et l'art roman s'écoule une longue période qui comprend successivement l'art chrétien primitif, l'art byzantin, et, en France, l'époque mérovingienne et la Renaissance carolingienne.

L'art chrétien primitif ne se développe véritablement qu'à partir de l'an 313, date de la reconnaissance officielle de la religion chrétienne par l'empereur Constantin. Peu de temps après cette date, des basiliques

chrétiennes sont construites à Rome : Saint-Jean de Latran, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul-hors-les-murs.

Les premières basiliques chrétiennes ne diffèrent



Fig. 1. — Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

point des anciennes basiliques romaines. Comme celles-ci, elles comprennent une allée centrale ou nef et des bas-côtés ; un hémicycle règne à l'extrémité (fig. 1 et 2). Un ou deux rangs de colonnes séparent la nef des bas-côtés. Telle est l'origine du plan qui sera adopté pour la plupart des églises romanes. Les basiliques chrétiennes étaient couvertes en charpentes : l'originalité de l'art roman, vers la fin du Xe siècle, consistera à les couvrir de voûtes.

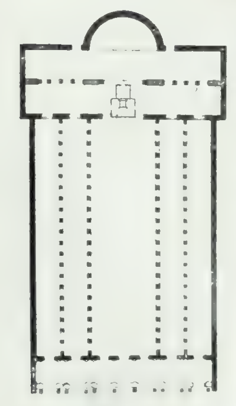


Fig. 2.
Plan de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

On peut dire que l'art byzantin commence au moment où l'empereur Constantin, abandonnant Rome pour

Constantinople (Byzance), fait de cette dernière ville la capitale de l'empire romain (an 324). L'art byzantin est caractérisé par l'emploi de voûtes en coupoles sur pendentifs (chap. VII) et aussi par la décoration en mosaïques d'une richesse de tons incomparable. L'influence de l'art byzantin s'est exercée en Italie, notamment à Ravenne et à Venise.

En France, la période mérovingienne, du Ve au VIIIe siècle, est tributaire de l'art romain (Baptistères de Poitiers, de Fréjus, d'Aix, de Vénasque, de Riez, Crypte de Jouarre).

L'époque carolingienne (IXe et Xe siècles) subit, au contraire, l'influence de l'art byzantin (Germigny-les-Prés, Saint-Généroux, Aix-la-Chapelle).

C'est à la fin du Xe siècle que commence l'art roman.

Chapitre II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'art roman est la première manifestation importante du génie artistique de la France. Il marque l'éveil de l'art occidental; il affirme la prépondérance de l'art français; et, pendant les cinq siècles du moyen âge, c'est en France que toute la chrétienté viendra chercher ses modèles.

L'art roman est un art essentiellement religieux. Jusqu'au milieu du XIIe siècle, les seuls centres d'instruction sont les monastères. Dans toute l'Europe occidentale les religieux soumis à la règle de saint Benoît, et plus particulièrement les Clunysiens et les Cisterciens, élèvent de nombreux monastères. A cette époque, évêques et abbés ne sont pas seulement des chefs religieux : ce sont encore des seigneurs féodaux et des chefs militaires. Aussi n'est-il pas rare qu'une ville s'élève autour de l'église ou de l'abbaye.

La France étant alors divisée en suzerainetés rivales et indépendantes, et le domaine royal lui-même ne s'étendant que sur un territoire restreint, nous ne devons pas nous étonner de voir, à l'époque romane, l'art de chaque province différer entièrement de celui de la province voisine.

L'architecture romane a le grand mérite de la sincérité. Les façades sont l'expression franche des plans ; et il y a toujours concordance absolue entre la structure et la forme. Une autre qualité essentielle de l'architecture romane est la simplicité des lignes ; cette simplicité se manifeste notamment dans les clochers, dont la silhouette robuste et grave se marie de la façon la plus heureuse au paysage.

Si l'architecture romane est tributaire de l'architecture romaine et de l'architecture byzantine dans l'emploi des voûtes, elle fait preuve, en revanche, d'originalité en introduisant dans l'art de bâtir une conception toute nouvelle, qui est l'équilibre. La construction romaine était une masse inerte ; dans l'art roman, les poussées des voûtes s'opposent entre elles, comme on le verra plus loin (chap. V). Enfin, l'art roman montre une originalité absolue dans l'édification des clochers qui n'existaient ni dans l'art antique ni dans l'art byzantin.

Des travaux récents sur la sculpture religieuse au XIIe siècle ont mis en évidence l'influence exercée par les pèlerinages sur l'architecture et la sculpture romanes. Les routes de ces pèlerinages vers les Lieux saints, vers Rome, vers Saint-Jacques de Compostelle, étaient jalonnées par des monastères dépendant de l'abbaye de Cluny ou par des églises conservant les reliques d'un saint. C'étaient autant de pieuses étapes.

Enfin, la sculpture romane a subi l'influence de l'art oriental par les manuscrits enluminés venus de l'Orient chrétien, c'est-à-dire de la Syrie ou de la Grèce hellénistique.

Chapitre III

ÉLÉMENTS DE LA CONSTRUCTION ROMANE

L'*arc en plein cintre*, qui affecte la forme d'une demi-circonférence, est le plus employé. Le claveau qui est au sommet de l'arc s'appelle *clef*, et la partie pleine comprise entre l'arc et le linteau est le *tympan*.

La *voûte en berceau* est un arc en plein cintre prolongé ; elle exerce sur la tête des murs une poussée continue. Le problème était donc celui de la stabilité de la voûte sur des murs parallèles. Pour combattre cette poussée et établir la stabilité, les architectes romans ont recours à deux éléments de construction : les *arcs doubleaux* et les *contreforts.*

Les *arcs doubleaux* (pl. I), dont le plan est perpendiculaire aux murs goutterots, sont destinés à renforcer la voûte de distance en distance. Ils sont toujours construits avant la voûte.

Les *contreforts* (pl. I), massifs de maçonnerie placés au droit des piliers, sont destinés à renforcer les murs et à neutraliser la poussée de la voûte. Parfois on les relie entre eux par un arc pour augmenter la résistance du mur (fig. 9).

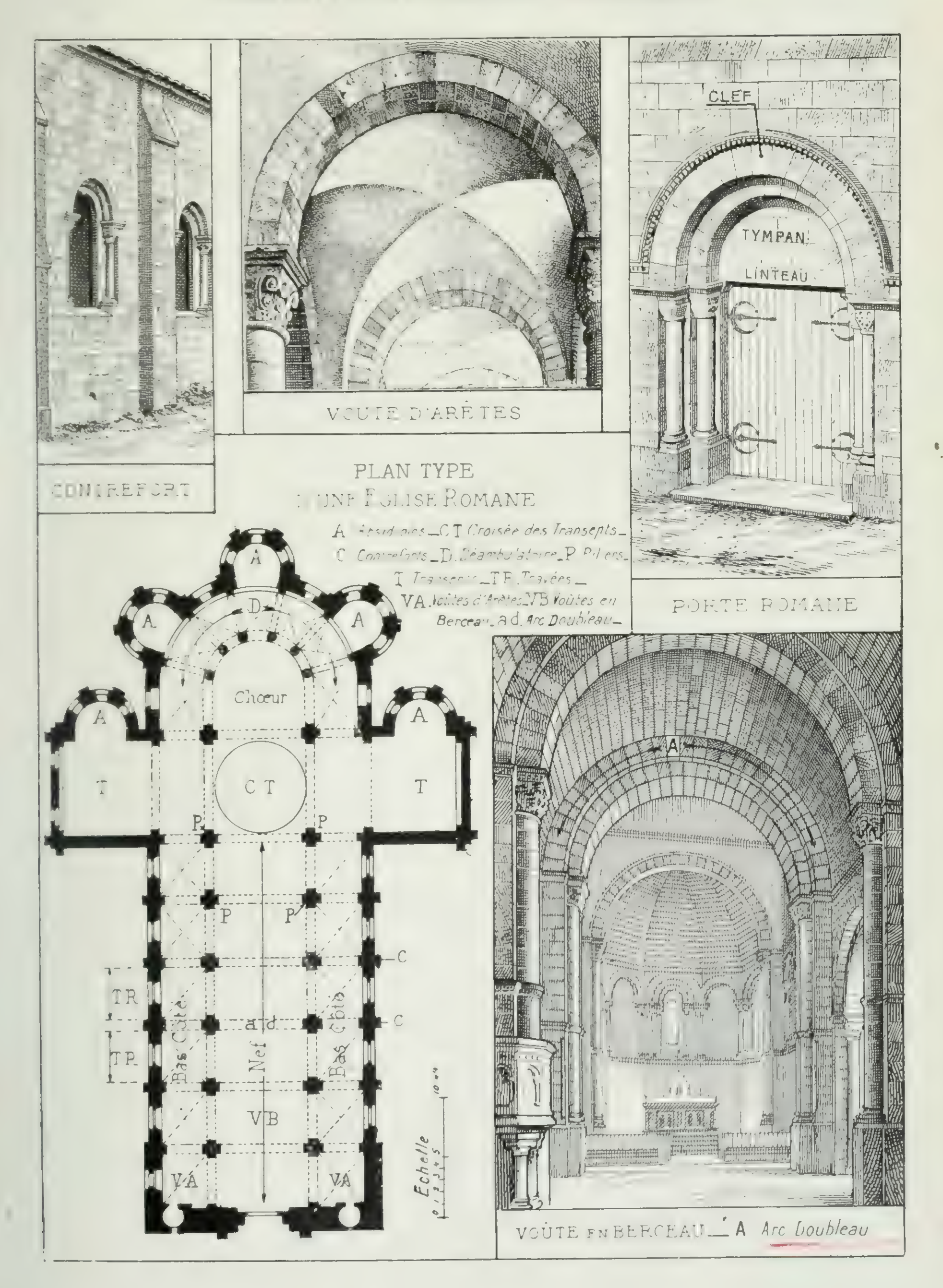
La *voûte d'arêtes* (pl. I) est formée par la pénétration de deux voûtes en berceau de même diamètre. Son nom vient des arêtes saillantes que forme la pénétration de ces voûtes. Sa poussée s'exerce sur les quatre points d'appui auxquels aboutissent les arêtes. L'art roman n'a, pour ainsi dire, jamais employé la voûte d'arêtes pour couvrir les nefs des églises ; il la réserve pour les bas-côtés. L'une des rares

exceptions à cette règle peut être observée à l'église de Vézelay.

Un des grands principes de l'architecture du moyen âge est la subordination des membres inférieurs *(piliers)* aux membres supérieurs *(voûtes)*. On trouvera l'application de ce principe dans la forme des piliers du plan-type (pl. I). Les piliers de la nef sont cruciformes, c'est-à-dire en forme de croix. La saillie, du côté de la nef, est la base de la colonne engagée qui reçoit l'arc doubleau de la nef ; la saillie sur le bas-côté reçoit l'arc doubleau qui sépare les voûtes d'arêtes. Enfin, les deux saillies parallèles à la nef reçoivent les arcades de la nef. Ces saillies et ces ressauts font corps avec le pilier et sont construits par assises superposées *(tas-de-charge)*, en même temps que le pilier lui-même. On remarquera que les piliers du chœur (pl. I) sont des colonnes *(piliers monocylindriques)* et non pas des piliers massifs avec colonnes engagées. Cette forme est voulue et raisonnée : en effet, le chœur étant couvert par une voûte en berceau demi-circulaire, la poussée est bien moindre que pour la nef, dont la voûte est en berceau.

D'une façon générale, le plan des églises romanes présente la forme d'une croix latine (pl. I). Les deux bras de la croix sont les *transepts ;* et la *croisée des transepts* est la rencontre des transepts, du chœur et de la nef. C'est sur cette croisée des transepts que s'élève le plus souvent le clocher. Le *déambulatoire* est le prolongement des bas-côtés autour du chœur et de l'abside. L'église est généralement orientée, c'est-à-dire que le chevet est dirigé vers l'est.

Voûtes en coupole. — A première vue il semblerait que les voûtes en coupole ne doivent couvrir que des églises à plan circulaire ou polygonal. Or, ces églises sont fort rares, et le problème qui se pose

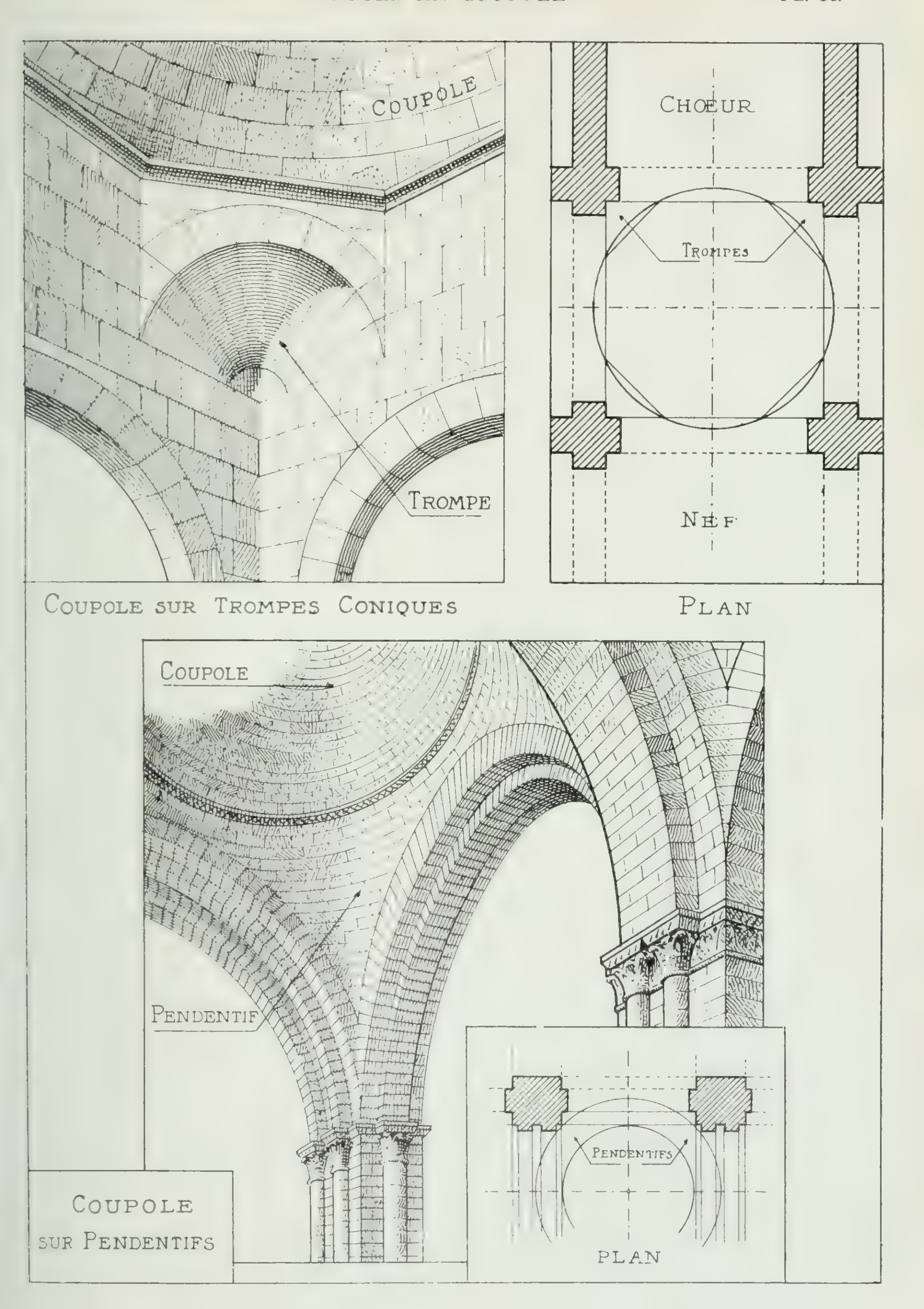

CONTREFORT
VOUTE D'ARÊTES
CLEF
TYMPAN
LINTEAU
PORTE ROMANE
PLAN TYPE
UNE EGLISE ROMANE
CT Croisée des Transepts
VB Voûtes en
Berceau
ad. Arc Doubleau
A
D
Chœur
T
CT
P
C
TR
TP
Bas Côté
Nef
ad
VB
VA
Echelle
VOÛTE EN BERCEAU _ A Arc Doubleau

le plus communément est de passer du plan carré au plan circulaire. Pour passer de l'un à l'autre, les architectes romans ont recours à deux procédés de construction : 1° les *trompes;* 2° les *pendentifs.*

Les *trompes* sont de petites voûtes coniques en forme de coquilles (pl. II). Construites à chacun des angles du carré à couvrir, elles transforment ce carré en octogone, grâce au petit mur qu'elles supportent. Sur cet octogone vient se placer le cercle de la coupole, qui n'est pas nécessairement un cercle parfait (pl. II). Les trompes se font aussi en *cul-de-four* (quart de sphère) supporté par des colonnettes ; elles sont fréquentes dans le Velay.

Les *pendentifs* sont des triangles concaves construits dans les angles du carré à couvrir ; ils s'appuient sur les arcs qui relient les piliers et transforment le plan carré en un plan circulaire, sur lequel repose la coupole (pl. II). Les constructeurs byzantins faisaient naître la coupole directement sur l'assise supérieure des pendentifs ; les constructeurs romans, au contraire, donnent à la coupole un rayon plus grand que celui du cercle obtenu par la réunion des quatre pendentifs. Il en résulte que la coupole est en recul sur la dernière assise (pl. II et V) ; et souvent une moulure indique la naissance de la coupole.

Eléments empruntés à l'art musulman. — Par l'intermédiaire de l'Espagne, certains éléments de construction, empruntés à l'art arabe, ont pénétré en France: ce sont les arcatures à lobes, le plus souvent au nombre de trois, et le *modillon à copeaux;* ces deux éléments sont très fréquents en Auvergne. On appelle *modillon* la console qui soutient la corniche ; le *modillon* dit *à copeaux* est décoré sur sa tranche d'enroulements qui rappellent, en effet, les parcelles de bois enlevées à l'aide d'un instrument tranchant. On en voit des exemples remarquables à l'église Notre-Dame-du-Port, à Clermont-Ferrand.


COUPOLE
TROMPE
COUPOLE SUR TROMPES CONIQUES
CHOEUR
TROMPES
NEF
PLAN
COUPOLE
PENDENTIF
PENDENTIFS
PLAN
COUPOLE SUR PENDENTIFS

Chapitre IV

ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION ROMANE

La décoration romane est d'une variété infinie. On distingue les éléments géométriques, ***billettes, bâtons rompus, entrelacs*** (pl. III), et les éléments empruntés

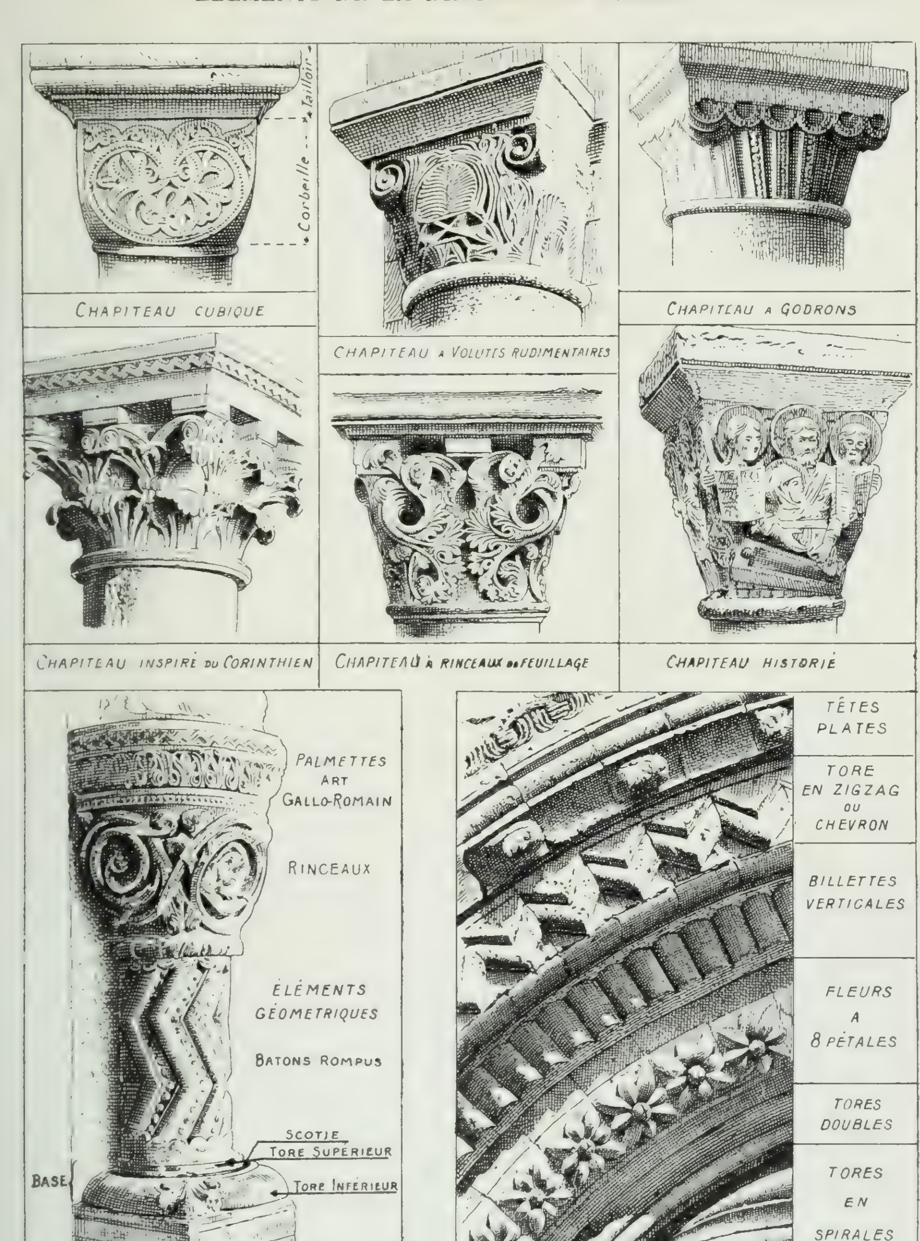


Fig. 3. — Portail de la cathédrale de Bourges.

à la nature. En suivant de gauche à droite, on trouvera, à la figure 3, les motifs suivants : colonnette cloisonnée de fleurs à quatre pétales, moulure décorée de palmettes, colonnette décorée d'entrelacs, moulure décorée de besants (disques plats), colonnette décorée de quatre-feuilles.

Les éléments empruntés à la nature sont traités d'une façon conventionnelle ; on en trouvera un exemple dans les fleurs à huit pétales de Bellegarde (pl. III).

D'une façon générale, la sculpture, à cette époque,


Tailloir
Corbeille
CHAPITEAU CUBIQUE
CHAPITEAU A VOLUTES RUDIMENTAIRES
CHAPITEAU A GODRONS
CHAPITEAU INSPIRÉ DU CORINTHIEN
CHAPITEAU A RINCEAUX DE FEUILLAGE
CHAPITEAU HISTORIÉ
PALMETTES ART GALLO-ROMAIN
RINCEAUX
ÉLÉMENTS GÉOMETRIQUES
BATONS ROMPUS
SCOTIE
TORE SUPÉRIEUR
BASE
TORE INFÉRIEUR
BOURGES . Cathedrale PORTAIL XIIe S^le
TÊTES PLATES
TORE EN ZIGZAG OU CHEVRON
BILLETTES VERTICALES
FLEURS A 8 PÉTALES
TORES DOUBLES
TORES EN SPIRALES
BELLEGARDE (Loiret) VOUSSURES DU PORTAIL

est d'une exécution un peu barbare ; mais le sentiment décoratif est remarquable.

De l'époque carolingienne l'art roman conserve les entrelacs, dont il tire parfois un parti très heureux, comme dans la belle porte de Lavoûte-Chilhac (fig. 4).

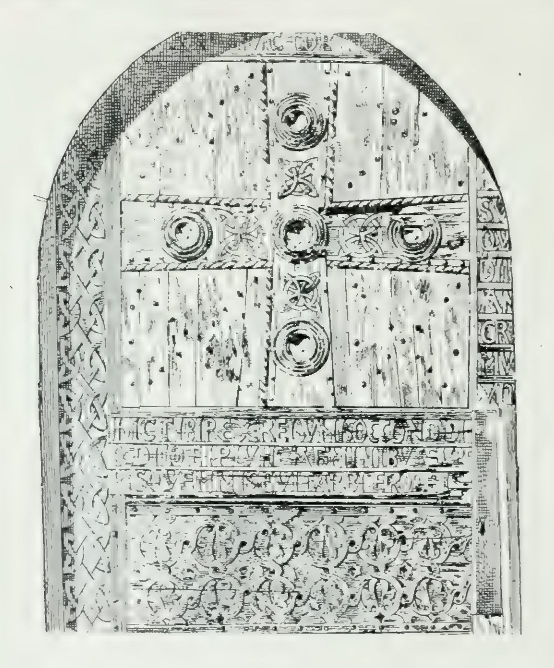


Fig. 4. — Porte de Lavoûte-Chilhac.

Les éléments empruntés à l'art antique, *grecques*, *perles*, *oves*, sont fréquents surtout en Provence.

Enfin, il y a même dans la décoration romane de nombreux éléments imités de l'art oriental. Les lions affrontés, les oiseaux aux cous entrelacés, les monstres qui ornent les chapiteaux, sont des emprunts faits à la Chaldée, à l'Assyrie, à la Perse, par l'intermédiaire de l'art chrétien primitif de Syrie ou de l'art grec hellénistique (Alexandrie). Un des modes de décoration les plus originaux consiste dans l'emploi de matériaux de coloration variée : lave, terre cuite (pl. IV). Ce mode de décoration est très fréquent dans le centre de la France.

Les artistes romans ont traité parfois le feuillage d'une façon très particulière. Dans l'archivolte de la porte de Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy (pl. IV), les feuilles sont trouées profondément, afin de donner plus de relief apparent. On a comparé avec raison ce travail à la broderie.



Photo N. D.

Porte de l'église Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy.

Les *arcatures* forment l'élément décoratif le plus important de l'art roman. Ce sont des petites arcades aveugles, c'est-à-dire appliquées contre les murs. On les rencontre dans toutes les régions ; et toutes les parties des édifices peuvent en être décorées (pl. VII).

Le *triforium*, bien qu'il relève de l'architecture,

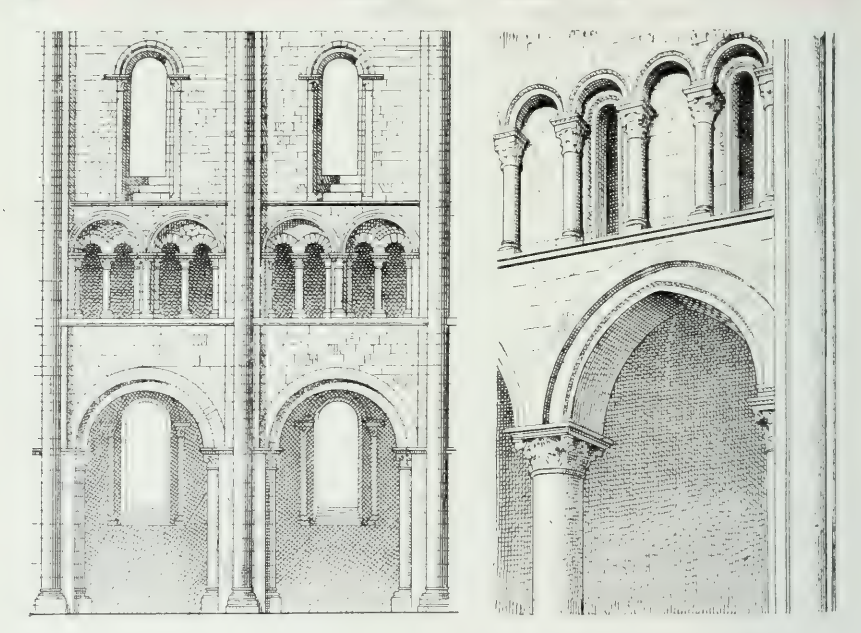


Fig. 5. — De gauche à droite : Triforium véritable (Mont-Saint-Michel) et faux triforium (Cathédrale du Mans).

est un élément purement décoratif. On le confond souvent, à tort, avec la galerie de circulation qui est au-dessus du bas-côté ; en réalité, le triforium n'est que l'ensemble des ouvertures percées entre cette galerie et la nef. Souvent ces ouvertures sont géminées dans chaque travée, comme au Mont-Saint-Michel (fig. 5). Parfois, c'est un faux triforium, comme à la cathédrale du Mans (fig. 5), c'est-à-dire qu'il n'y a pas de galerie de circulation et que des arcatures décorent la hauteur du mur qui masque l'appentis du bas-côté.

Chapitre V

L'ART ROMAN D'AUVERGNE

Chaque province française, à l'époque romane, a un art qui lui est propre. On ne saurait s'en étonner si l'on considère que le territoire était alors, comme on l'a vu plus haut, composé de suzerainetés indépendantes, et que, d'autre part, les communications étaient généralement difficiles.



Photo N. D.

Fig. 6. — Saint-Nectaire.

L'architecture romane d'Auvergne est certainement l'une des plus remarquables. Nous ne pouvons qu'admirer l'art avec lequel les constructeurs ont su composer l'étagement des masses du côté de l'abside (fig. 6). Le chœur se détache du mur des transepts et domine avec grâce les absidioles rayonnantes.

Le système de construction adopté par les archi-

tectes auvergnats mérite l'attention à plus d'un titre. Jusqu'alors on n'avait connu que la stabilité inerte : pour la première fois on recherche l'équilibre en opposant les poussées. C'est ainsi que la nef voûtée en berceau est contrebutée par les voûtes en demi-berceaux des bas-côtés (pl. V, Coupe sur la nef). On peut voir dans cette disposition le point de départ de l'arc-boutant gothique. La construction de la croisée des transepts est un chef-d'œuvre de logique et d'habileté. Les bas-côtés surélevés épaulent la coupole (pl. V),

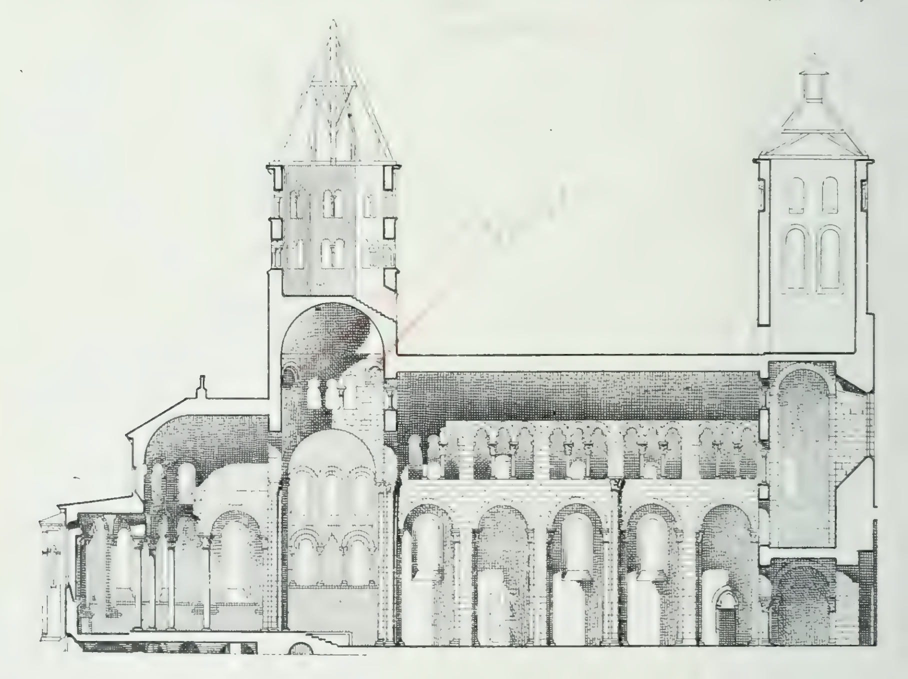


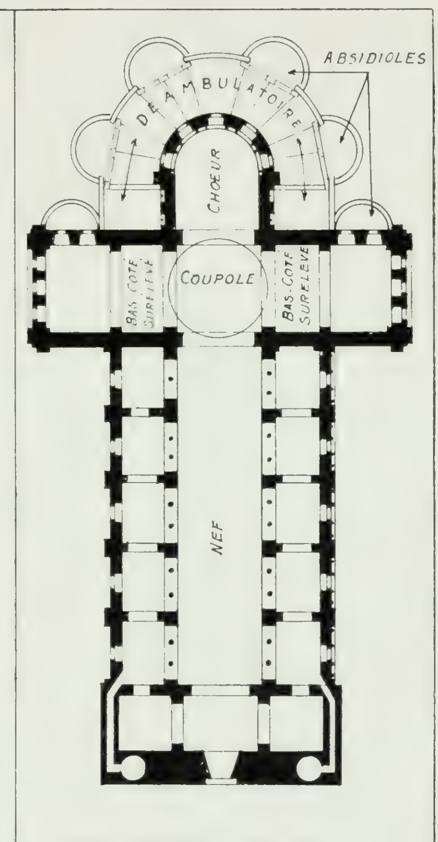
Fig. 7. — Notre-Dame-du-Port (Coupe), à Clermont-Ferrand.

qui est épaulée aussi par la voûte de la nef, dont elle est séparée par un petit mur ajouré (fig. 7).

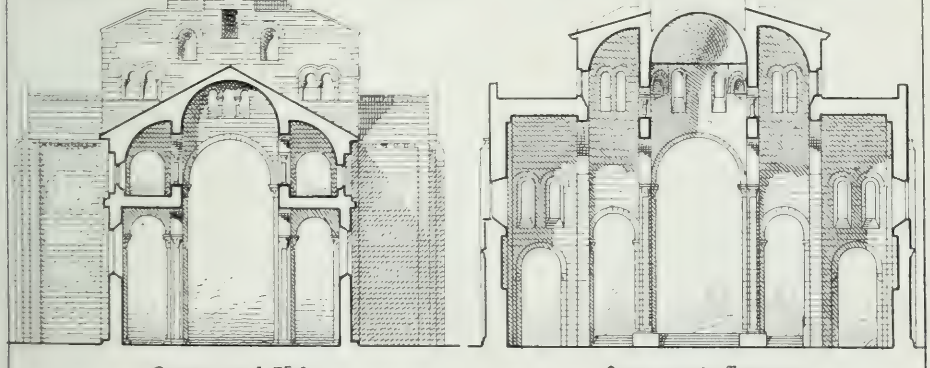
D'autre part, les trompes ramènent à l'octogone le plan carré de la croisée des transepts. C'est sur ce plan octogonal que s'implante, au-dessus de la coupole, le clocher, octogonal lui-même (fig 7). Tel est le sys-



CLERMONT-FERRAND *N.D du Port*. – Ensemble.



PLAN *à la hauteur de la Galerie*



COUPE *sur la Nef*

COUPE *sur les Transepts*

tème auvergnat adopté à Saint-Nectaire, à Issoire, à Orcival, à Clermont-Ferrand.

On reconnut, d'ailleurs, bientôt que ce système de construction présentait l'inconvénient de ne permettre qu'un éclairage en second jour de la nef, c'est-à-dire un éclairage fort défectueux (fig. 7 et pl. V).

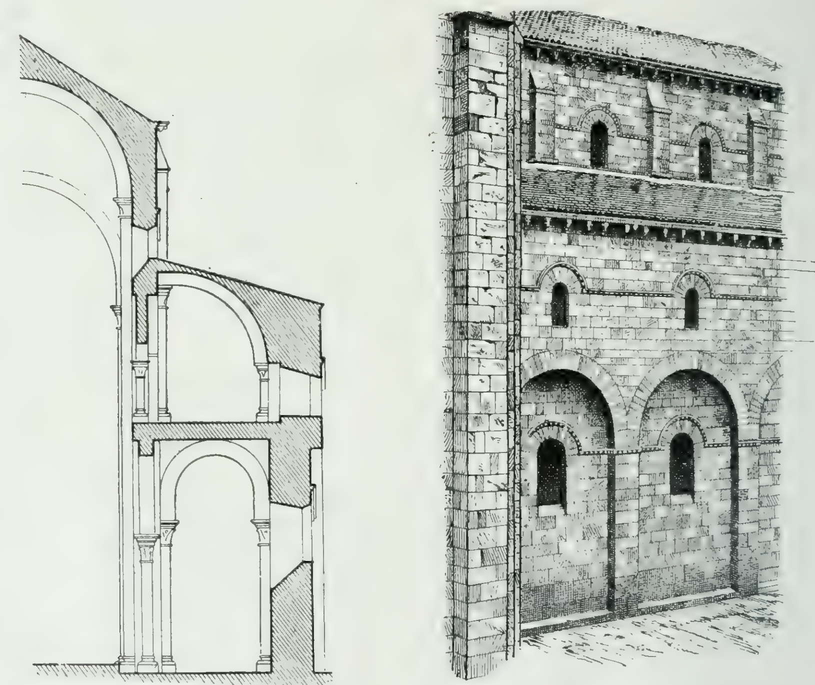


Fig. 8 et 9. — Église Saint-Étienne de Nevers (Coupe et extérieur).

C'est alors qu'on eut l'idée de percer des jours directs en élevant le départ du berceau (fig. 8 et 9 et pl. VI) ; tentative hardie qui n'était pas sans danger pour la stabilité.

A l'art roman auvergnat se rattachent l'église Saint-Sernin, à Toulouse, et la cathédrale du Puy. Bien que cette dernière soit entièrement couverte par une série de petites coupoles sur trompes, l'emploi de matériaux de colorations différentes la rattache directement à l'architecture auvergnate.



Saint-Étienne de Nevers (Nef).

Chapitre VI

L'ART ROMAN DU POITOU

L'art roman du Poitou étend son influence dans l'Anjou, la Saintonge, l'Angoumois et jusqu'en Guyenne.

A l'extérieur, les façades des églises romanes du Poitou sont abondamment ornées de sculptures ; l'exécution en est parfois assez médiocre, mais les ensembles, vus à une certaine distance, sont d'un grand effet décoratif.

Les portails, et c'est là une particularité qui mérite d'être notée, ne comportent pas généralement de tympan (pl. VII).

Les clochers poitevins affectent la forme d'une tour carrée à un ou deux étages et sont terminés par une pyramide souvent conique (pl. VII), laquelle est recouverte d'imbrications simulant des écailles.

A l'intérieur, il n'y a pas de tribunes au-dessus des bas-côtés, comme on en voit dans les monuments d'Auvergne ; mais les bas-côtés montent d'un seul jet pour venir épauler la voûte de la nef (pl. VII).

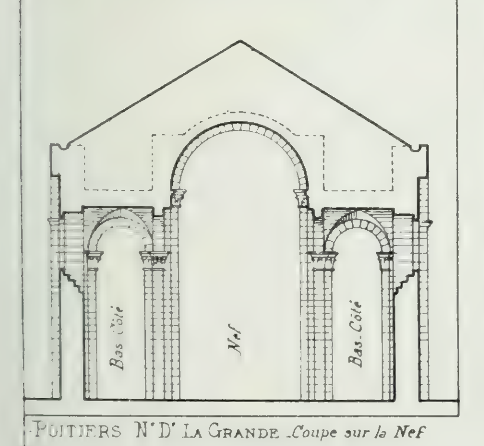
A la vérité, le système poitevin offre moins de stabilité que le système auvergnat, où la voûte centrale est contrebutée par les voûtes des bas-côtés ; mais il a l'avantage de permettre d'ouvrir de grandes baies dans les *murs goutterots* (murs recevant la gouttière du toit). Les piliers poitevins ont, en général, la forme d'un quatre-feuilles (pl. VII), c'est-à-dire qu'ils se composent d'une maçonnerie cantonnée de quatre demi-colonnes, dont le diamètre répond à la face du pilier.

Enfin, le roman poitevin adopte l'arc brisé (voir : l'Art roman de Bourgogne) dès le XIIe siècle.

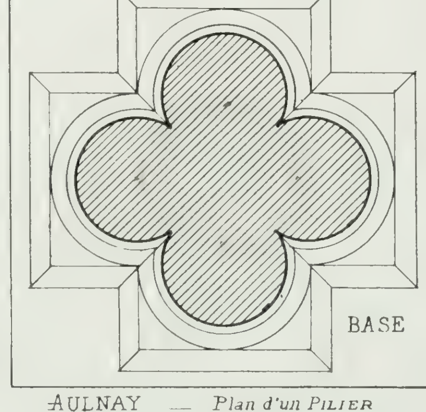
Parmi les principaux édifices de l'art roman en Poitou on doit citer : Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers ; Saint-Eutrope, à Saintes ; Sainte-Croix, à Bordeaux ; les églises de Melle, Ruffec, Aulnay, Parthenay-le-Vieux, Airvault, Saint-Jouin-de-Marnes.

PORTE SANS TYMPAN

POITIERS .Vienne. Notre.Dame La Grande *(Ensemble)*



Poitiers N^{re}D^{e} La Grande *Coupe sur la Nef*



Aulnay — *Plan d'un Pilier*

Chapitre VII

L'ART ROMAN DU PÉRIGORD

L'art roman du Périgord a été appelé " roman byzantin ". Cette appellation ne se justifie, en réalité, ni par la décoration, qui n'a rien de byzantin, ni par

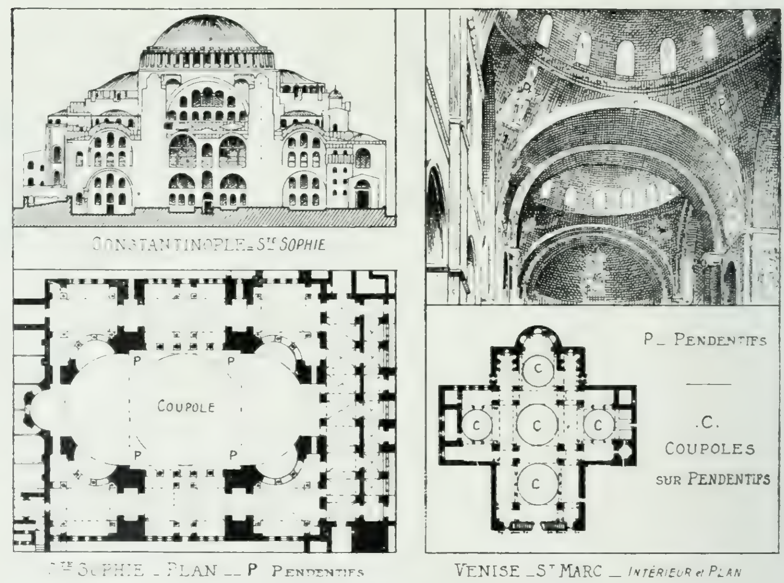
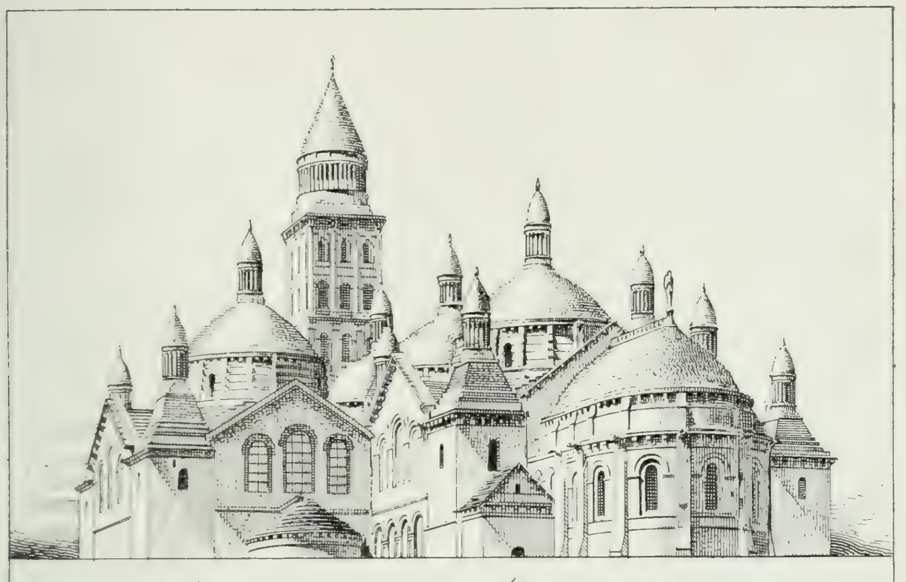
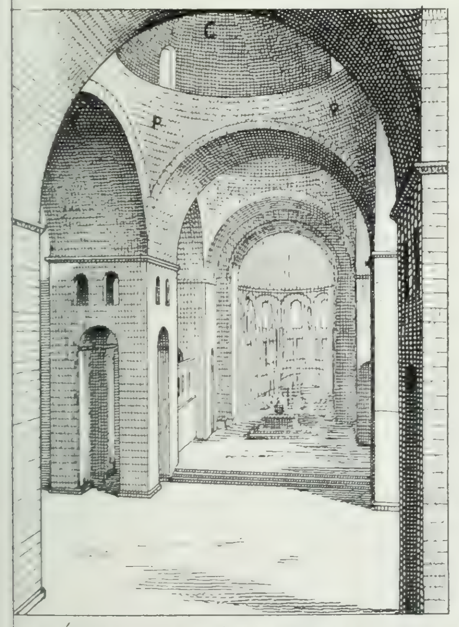


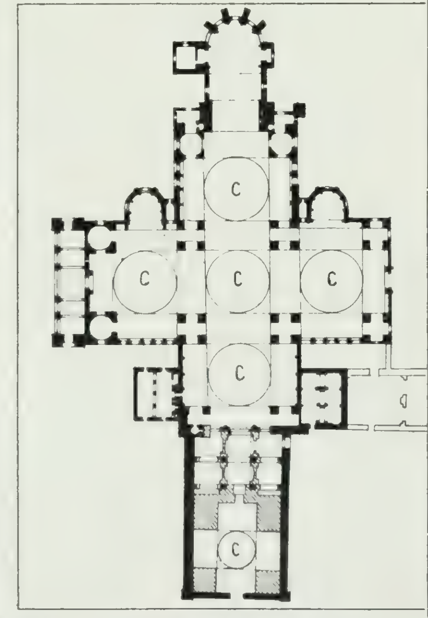
Fig. 10. — Sainte-Sophie de Constantinople. — Saint-Marc de Venise.

la construction. Tout au plus, pourrait-on trouver une parenté dans la division du plan en compartiments carrés, dont chacun est couvert par une coupole, comme à Saint-Marc de Venise (fig. 10), qu'on a souvent considéré comme ayant inspiré les architectes de l'église Saint-Front, de Périgueux (pl. IX et X). Néanmoins, une particularité de l'architecture byzantine et de l'art roman du Périgord consiste dans l'absence de combles ; les coupoles sont visibles à l'extérieur et traduisent le plan (fig. 10 et pl. VIII).



PÉRIGUEUX . SAINT FRONT (*Vue d'Ensemble.*)





PÉRIGUEUX SAINT FRONT *Nef & Plan* C *Coupoles* P. *Pendentifs*



Photo Alinari.

Basilique de Saint-Marc, à Venise.



Photo M. H.

Église Saint-Front, à Périgueux (Nef).

Les églises du Périgord n'ont, en général, ni bas-côtés, ni transept.

On a vu plus haut (chap. III) en quoi consistent les pendentifs. Quant aux *piliers*, massifs dans le Périgord (pl. X) et le Limousin, nous les trouverons flanqués de demi-colonnes dans la Saintonge et l'Angoumois, comme à Gensac (fig. 11), ou encore accostés de colonnes accouplées, comme à Angoulême. Les arcs

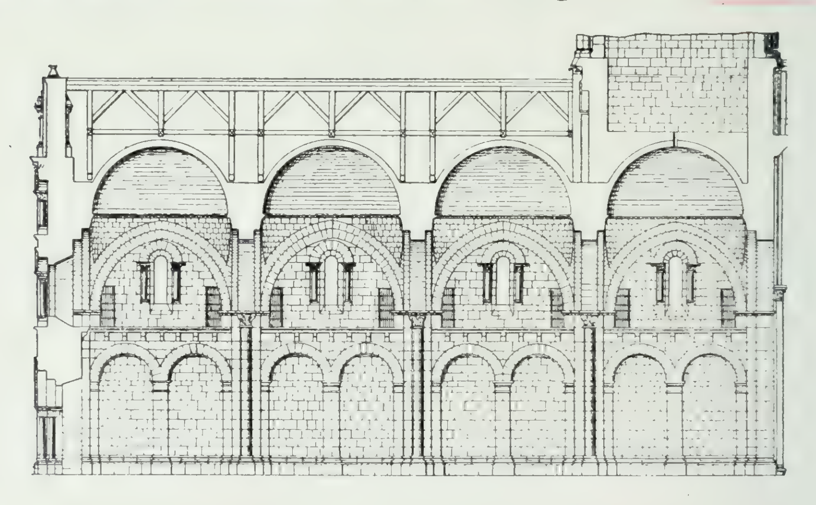


Fig. 11. — Coupe de l'église de Gensac (Charente).

qui relient les piliers et reçoivent les pendentifs sont généralement des arcs brisés.

L'art roman du Périgord n'est, d'ailleurs, pas limité à cette province ; il a, comme l'art poitevin, étendu son influence sur la Saintonge, l'Angoumois, le Limousin et la Guyenne.

Les principaux édifices sont : Saint-Front et Saint-Étienne, à Périgueux ; les églises de Saintes, de Cahors, d'Angoulême, de Cognac, de Solignac (Haute-Vienne), de Saint-Émilion (Gironde), de Souillac (Lot).

Chapitre VIII

L'ART ROMAN DE PROVENCE

Les Romains avaient laissé en Gaule de nombreux édifices, principalement dans le Midi ; l'art roman de Provence s'en est largement inspiré. Beaucoup de façades sont ornées de frontons et d'entablements. On y observe de nombreux pilastres cannelés (pl. XI). Les chapiteaux s'inspirent souvent du chapiteau corinthien (pl. XII). Les statues, courtes et trapues, sont couvertes de draperies, aux plis lourds et parallèles, qui rappellent les figures des tombeaux gallo-romains. Les éléments de la décoration sont les mêmes que dans l'architecture romaine : oves, perles, etc. (pl. XI). Les frises de grecques ne sont pas rares (pl. XII, Architrave).

Une particularité de l'art roman en Provence consiste dans le doublement des arcs-doubleaux de la nef. Ces arcs-doubleaux doublés donnent plus de résistance à la poussée de la voûte ; les piliers, profilés en pilastres, sont la reproduction de ces arcs doubleaux (pl. XI, coupe et plan de Saint-Gabriel, à Tarascon).

La plupart des églises romanes de Provence sont peu élevées, à l'exception, toutefois, de Saint-Trophime, à Arles. Les nefs sont larges et contiennent un petit nombre de travées. Les bas-côtés sont rares et leur peu d'élévation ne permet pas l'établissement de tribunes ; mais assez souvent on observe, au-dessus des arcades de la nef, et comme en Bourgogne, des ouvertures, accostées parfois d'arcatures aveugles, séparées par

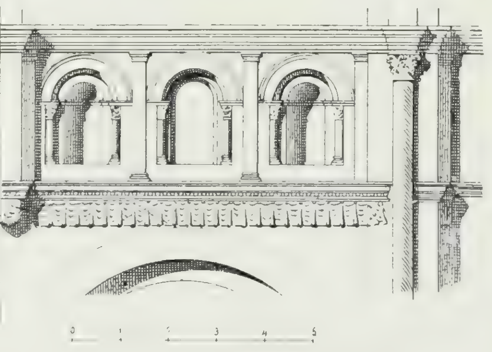
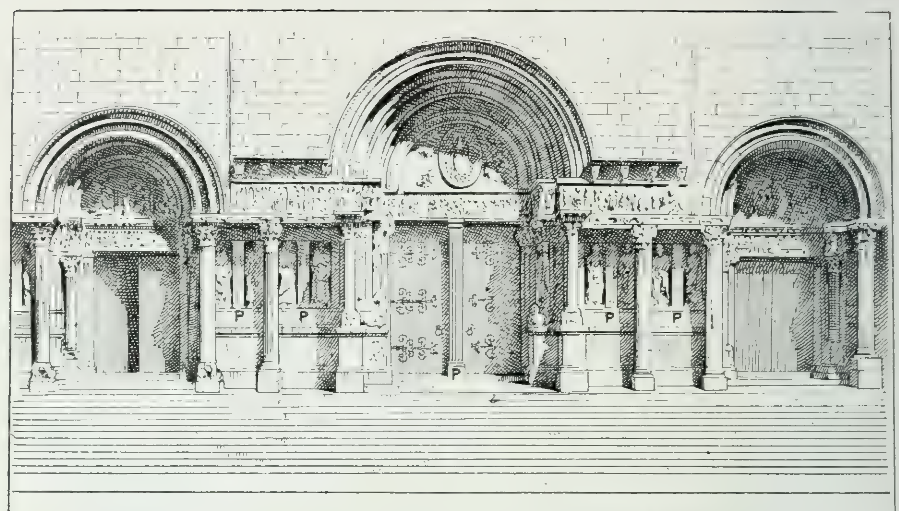


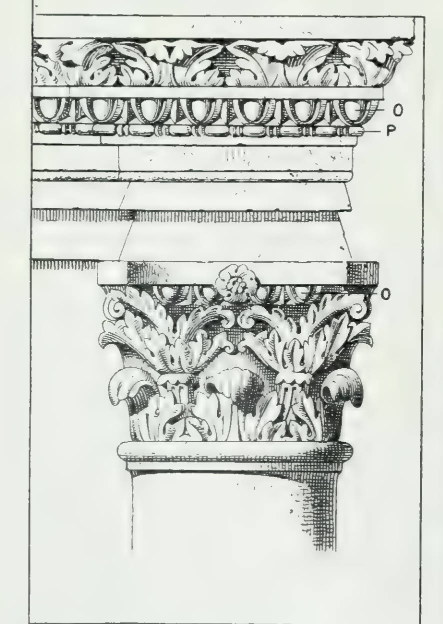
Fig. 12. — Saint-Paul-Trois-Châteaux.



PORTAIL de S^T GILLES (Gard) P. *Pilastres Cannelés*

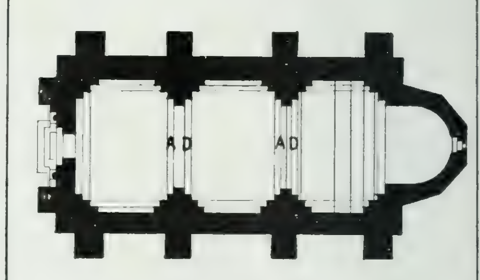
S^T GABRIEL pres Tarascon COUPE

AD AD



S^T GABRIEL pres Tarascon CHAPITEAU

O _ Oves } *Influence de l'Art Romain*
P _ Perles }



S^T GABRIEL prés Tarascon PLAN.

A D. *Arcs Doubleaux Doublés*



Photo V. D

Saint-Gilles-du-Gard (Façade)

des pilastres, comme à l'église de Saint-Paul-Trois-Châteaux (fig. 12).

L'art roman de Provence a subi également l'influence de l'art roman de la Lombardie ; les lions accroupis sur lesquels reposent les colonnes (pl. XII) nous en apportent le témoignage (Cathédrale d'Embrun).

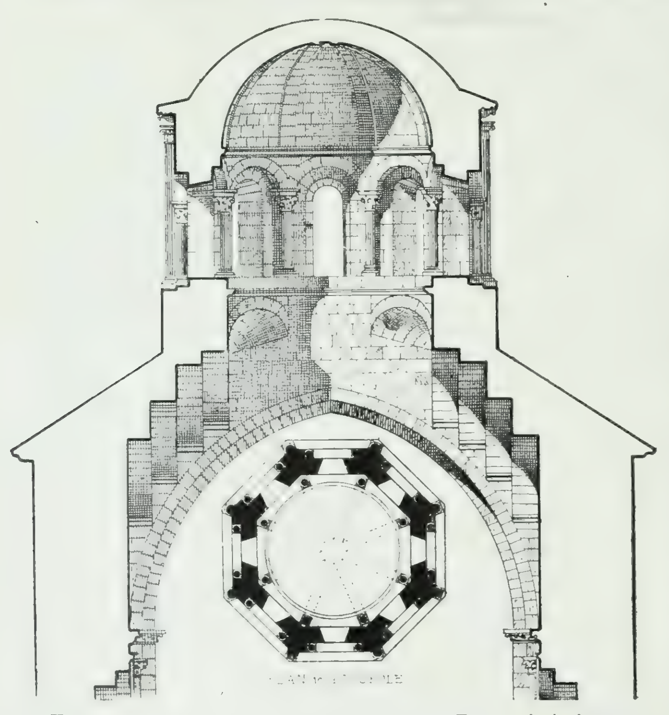


Fig. 13. — Coupole de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon.

L'église Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, mérite une attention particulière. L'une de ses travées est couverte par une coupole dont la silhouette rappelle d'une façon frappante les coupoles byzantines des églises d'Athènes. Il s'agissait de couvrir une travée barlongue, c'est-à-dire plus longue que large. Pour ramener au carré la travée barlongue, on eut l'idée de poser huit arcs en encorbellement sur la largeur de la nef. Puis, sur le carré ainsi obtenu on éleva la coupole polygonale sur trompes (fig. 13).

Les principaux édifices de l'art roman de Provence sont : les cathédrales d'Avignon, de Digne, l'église de Saint-Trophime, à Arles, les églises de Saint-Gilles, de Saint-Paul-Trois-Châteaux, l'ancienne cathédrale de Carpentras, celle de Sisteron, la Major de Marseille.

Chapitre IX

L'ART ROMAN DE BOURGOGNE

La Bourgogne est la région des grandes abbayes bénédictines : Cluny, Paray-le-Monial, La Charité-sur-Loire, Tournus, Vézelay.

Le plan des églises abbatiales de cette région a un développement majestueux et présente une disposition particulière. La nef est précédée d'une grande salle qui en est séparée par des portes ; cette salle, dont la destination n'a pas été clairement définie, est appelée *narthex* (fig. 14).

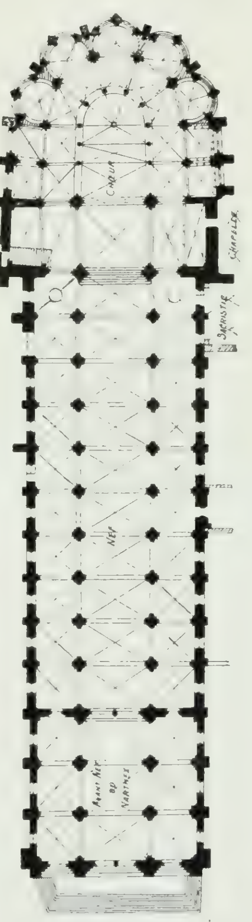


Fig. 14.
Plan de Vézelay.

En dehors des abbayes, l'art roman de Bourgogne nous a laissé les églises d'Autun, de Langres, de Beaune, d'Avallon.

Alors que dans toute la France la voûte en plein cintre est adoptée, la Bourgogne n'emploie celle-ci que très rarement et recherche d'autres solutions. La nef de la grande église de Tournus est couverte par une série de petites voûtes qui sont perpendiculaires à son axe et correspondent aux travées. Bien avant l'époque gothique, la Bourgogne a compris les avantages de l'arc brisé et l'a souvent employé pour couvrir la nef par une voûte en berceau

brisé, comme à Autun, à Paray-le-Monial et à Beaune.

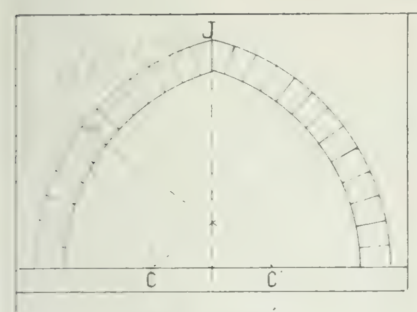
L'*arc brisé* est formé par l'intersection de deux segments de cercle de même rayon, tracés de deux centres différents (pl. XIII). Il présente plusieurs avantages sur l'arc en plein cintre. Il ne pousse pas au vide lorsqu'il est appareillé avec soin, c'est-à-dire lorsque les claveaux convergent vers le centre du cercle qui l'engendre.

La clef de l'arc en plein cintre (pl. I) est le claveau, qui a toujours tendance à glisser ; l'arc brisé, au contraire, porte à son sommet le joint de deux claveaux (pl. XIII). L'arc brisé est donc plus résistant que l'arc en plein cintre ; il sera adopté plus tard par l'art gothique.

Les nefs en berceau brisé des églises bourguignonnes sont très élevées ; elles sont percées de jours directs au-dessus des bas-côtés (pl. XIII). Souvent, au-dessous de ces jours directs, le parement du mur est décoré d'arcatures séparées par des pilastres cannelés.

L'église de la Madeleine, à Vézelay (Yonne), est tout particulièrement digne d'attention. Pour la première fois, le constructeur a couvert la nef par des voûtes d'arêtes sur plan barlong. On appelle ainsi un plan ayant la forme d'un quadrilatère irrégulier. Jusqu'alors l'emploi de la voûte d'arêtes avait été limité aux bas-côtés. On rencontre cette même voûte d'arêtes sur plan barlong dans d'autres églises de Bourgogne : à Anzy-le-Duc, à Gourdon, à Pontaubert.

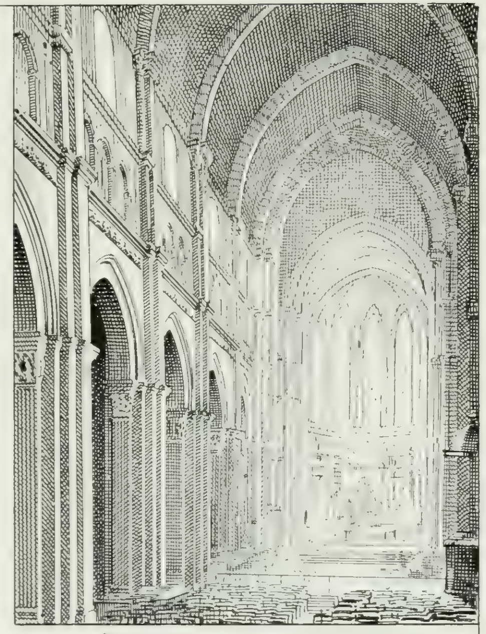
Les piliers de Vézelay sont célèbres pour leur élégance et la science de leur composition. Les quatre



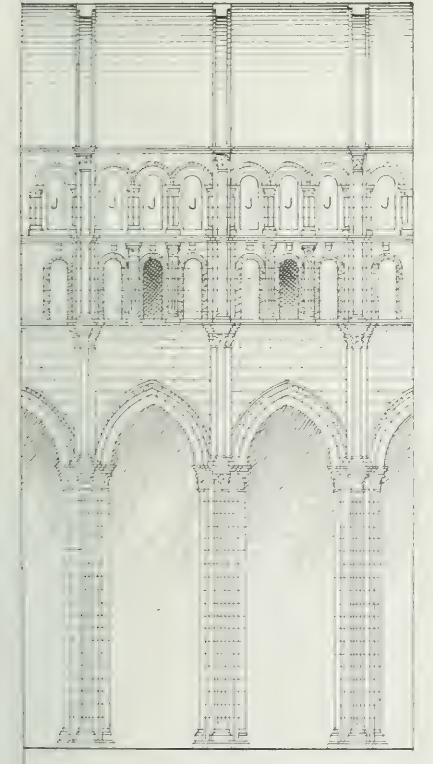
ARC BRISÉ

C. C' Centres des 2 Segments de cercle de même rayon

J Joint vertical de la pointe de l'arc remplaçant la Clef de l'arc plein cintre

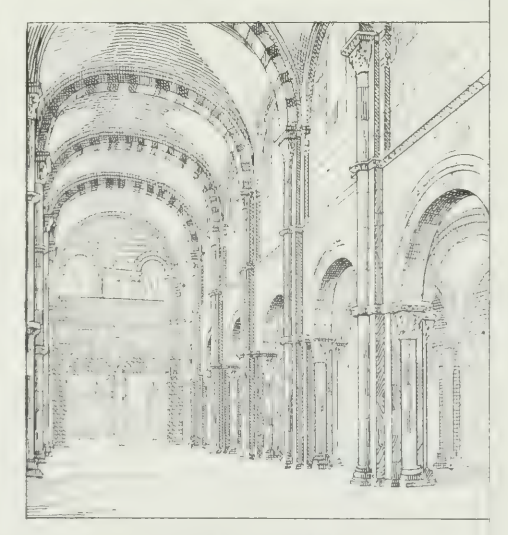


VOÛTE EN BERCEAU BRISÉ
AUTUN *Eglise* SAINT LAZARE



NEF DE L'ABBAYE DE CLUNY

J Jours directs de la Nef au-dessus des bas-côtés



VEZELAY NEF

Voutes d'Arêtes sur la Nef

colonnes qui cantonnent la masse du pilier ne sont engagées que d'un tiers dans le pilier auquel les relient des *dosserets* (fig. 15 et pl. XIII et XIV).

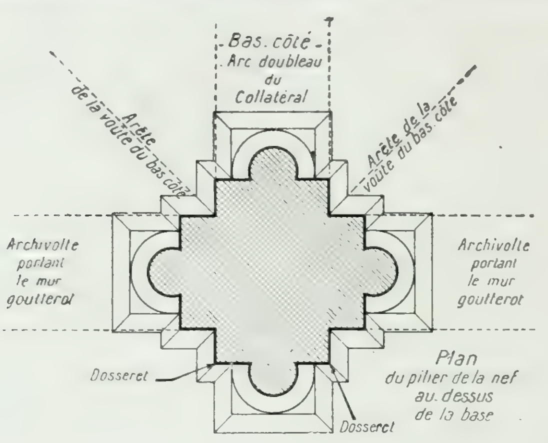


Fig. 15. — Vézelay (Plan d'un pilier).

On appelle *dosseret* un bout de mur en saillie sur un autre mur.

La sculpture ornementale de l'art roman bourguignon est remarquable. Il faut



Fig. 16. — Charlieu (Portail).

mettre hors de pair le magnifique portail de Charlieu (fig. 16), ainsi que ceux de Vézelay et d'Autun.



Église de la Madeleine, à Vézelay (Yonne).

Chapitre X

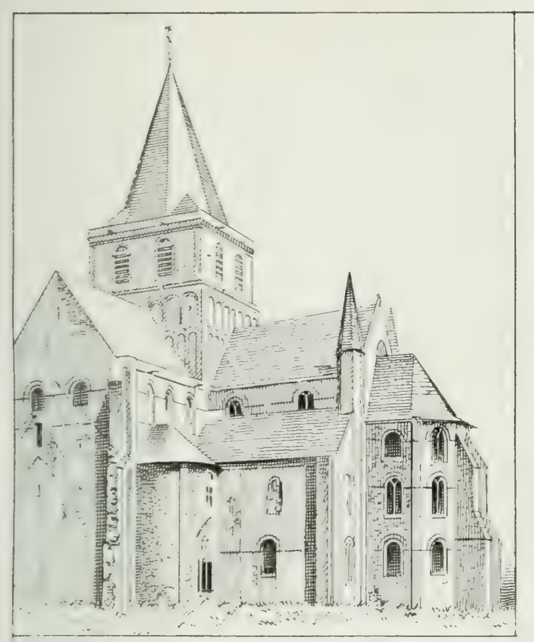
L'ART ROMAN DE NORMANDIE

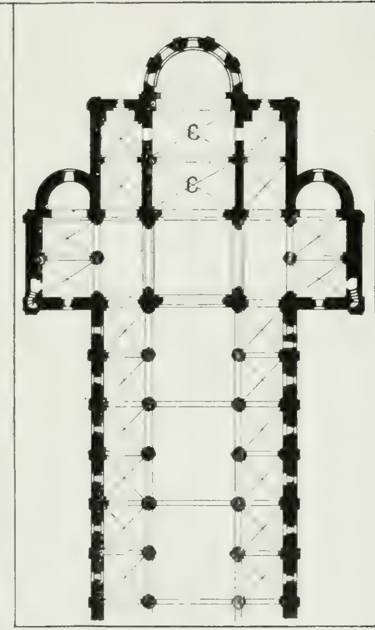
L'art roman de Normandie nous a laissé un grand nombre d'édifices, dont les principaux sont : les églises de Saint-Étienne et de la Trinité, à Caen ; les cathédrales d'Évreux et de Bayeux ; les abbayes du Mont-Saint-Michel, de Cerisy-la-Forêt, de Lessay, de Jumièges. Sous l'impulsion de Guillaume le Conquérant, beaucoup d'églises de pur style normand furent, comme on le verra plus loin, construites en Angleterre.

Alors que dans toute la France on a adopté la voûte pour couvrir la nef, la Normandie conserve l'usage de la couverture en charpente jusqu'à l'époque gothique. A ce moment, les voûtes sur croisées d'ogives reposeront sur des murs romans.

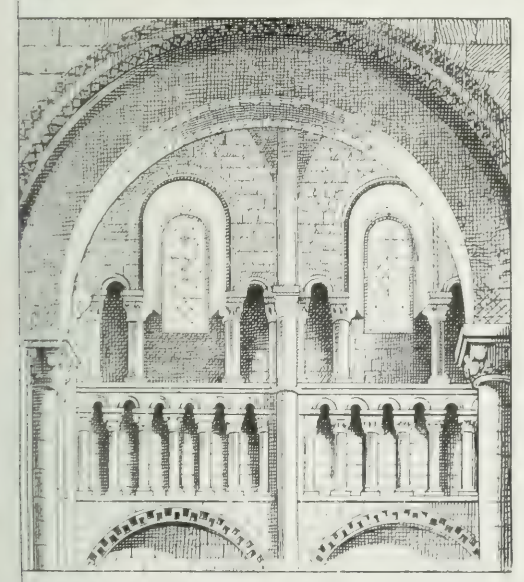
En général, le chœur est aussi élevé que la nef et possède souvent deux rangées de fenêtres (pl. XV). D'autre part, le chœur est composé de deux travées avec doubles bas-côtés (pl. XV). Fréquemment les murs fort épais permettent d'aménager, au niveau des fenêtres hautes, une galerie de circulation qui donne lieu à des arcatures d'un dessin très original (pl. XV). Les clochers normands sont célèbres pour l'élégance de leurs proportions ; des arcatures très allongées les décorent d'ordinaire (pl. XV, Saint-Contest).

Enfin, les clochers, étant placés à la croisée des transepts, éclairent directement le chœur par des jours percés dans la tour : c'est ce qu'on a appelé des *tours-lanternes*.

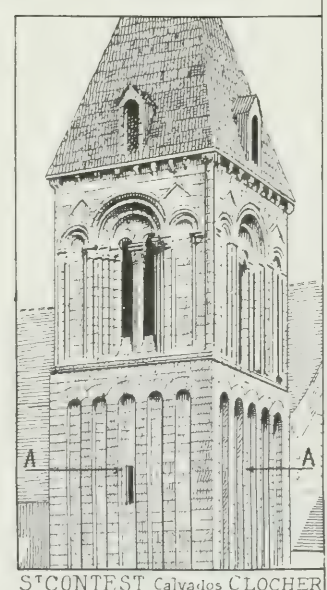




CERIZY-LA-FORÊT (MANCHE) EXTÉRIEUR et PLAN CC *Chœur à 2 Travées*



CAEN LA TRINITE _ *Galerie de circulation*



ST CONTEST Calvados CLOCHER
A *Arcatures allongées*

CHAPITRE XI

L'ART ROMAN EN RHÉNANIE

L'art roman des bords du Rhin a rayonné dans les Vosges, en Franche-Comté, en Alsace, en Lorraine, en Belgique et en Hollande.

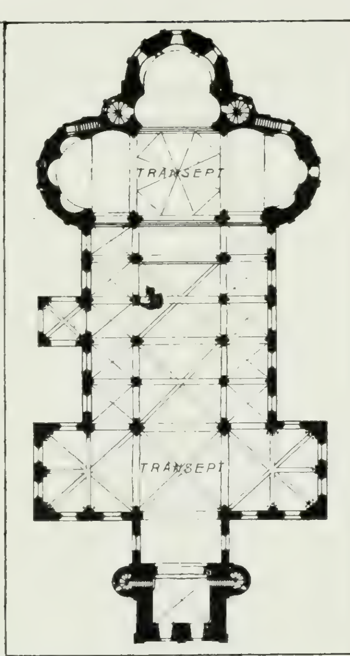
Une particularité des plans de l'art rhénan consiste dans l'adoption fréquente de deux transepts (pl. XVI, église des Saints-Apôtres, à Cologne). Souvent l'un des transepts a ses deux bras circulaires comme l'abside elle-même (pl. XVI) : ce qui produit à l'extérieur un effet très heureux. Aux angles formés par les transepts et l'abside s'élèvent deux tours qui contribuent à donner aux édifices un aspect imposant (pl. XVI, église des Saints-Apôtres). Il n'est pas rare de rencontrer des plans à double abside, l'une sur la façade de l'ouest, l'autre du côté oriental ; ces absides présentent souvent à l'extérieur une galerie de circulation (pl. XVI, église des Saints-Apôtres).

La forme des clochers rhénans est très particulière. Sur les quatre pignons du sommet (pl. XVI, église de Laach) vient s'implanter la flèche à huit pans. A l'extrémité des quatre pignons sont posés quatre arêtiers, et quatre autres arêtiers s'appuient aux angles du clocher.

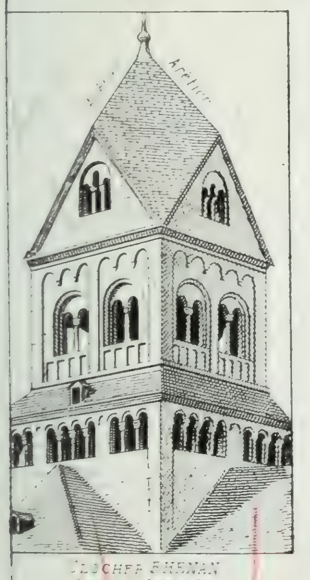
Les intérieurs sont d'une extrême sobriété de décoration ; aucune moulure ne vient décorer les arcades de la nef et du chœur, et les chapiteaux sont toujours de forme cubique (pl. XVI, église de Marmoutier).

A l'extérieur, il est fait un grand usage d'un motif de décoration qu'on a appelé ***bandes lombardes*** **: on**

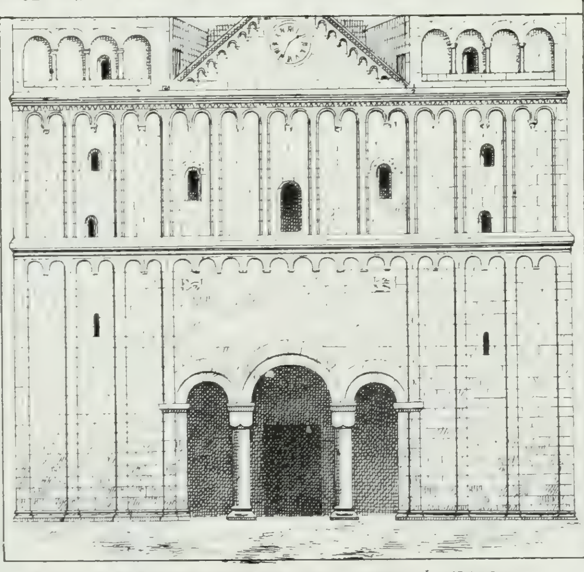




COLOGNE — EGLISE des SAINTS APOTRES ABSIDE & PLAN



CLOCHER RHENAN
Eglise de LAACH



Eglise de MARMOUTIER (Bas-Rhin) BANDES LOMBARDES

observe, en effet, fréquemment ce motif en Lombardie. Il consiste en petites arcatures placées sous les corniches et reliant des contreforts de faible saillie (pl. XVI, façade de Marmoutier).

PRINCIPAUX ÉDIFICES

Bords du Rhin. — Cologne : église des Saints-Apôtres, Sainte-Marie du Capitole, Saint-Martin, Sainte-Ursule ; cathédrales de Spire, de Worms, de Mayence, de Bonn ; églises de Coblentz, de Laach, d'Andernach.

Belgique et Hollande : églises de Maestricht, de Ruremonde ; cathédrale de Tournai.

Alsace : églises de Guebwiller, de Marmoutier, de Rosheim, de Mutzig, de Neuwiller. Une mention spéciale est due à l'église de Murbach, dont le chevet plat est d'un beau caractère.

Vosges : Cathédrale et église Notre-Dame de Saint-Dié ; église d'Étival.

Franche-Comté : église de Baume-les-Messieurs.



CHAPITRE XII

LA SCULPTURE

Les trois grandes écoles de sculpture romane sont celle de Bourgogne, celle du Midi (Toulouse et Provence) et celle de l'Ouest (Poitou et Angoumois).

La sculpture romane est d'une exécution souvent imparfaite, presque barbare quelquefois ; mais le sentiment qui l'anime est d'une telle franchise, il dénote une ardeur religieuse si intense qu'on oublie vite l'incorrection des compositions. On trouvera, à la planche XVII, le Christ du portail de Vézelay, qui est un des spécimens les plus expressifs de la sculpture romane. Les draperies serrent de près les formes du corps et comportent une quantité de petits plis. Presque toutes les statues romanes sont, comme cette figure, revêtues d'étoffes légères. Cette façon de draper procède assurément de l'art byzantin (fig. 17). Les statues romanes sont souvent disproportionnées. Tantôt elles sont d'une longueur exagérée ; tantôt elles sont très raccourcies. On ne saurait trop insister sur l'influence que l'art oriental a exercée par les manuscrits sur la sculpture romane. Les grandes abbayes possédaient toutes des livres illustrés qui servirent de modèles aux sculpteurs romans. Or, ces livres étaient des copies de manuscrits



Fig. 17.
Plaque d'argent byzantine (Louvre).



VEZELAY (YONNE) TYMPAN DU PORTAIL CHRIST



Église de Moissac (Tympan du portail).

grecs ou syriens, que les chrétiens de Syrie, d'Alexandrie, d'Antioche avaient enluminés depuis le VI[e] siècle. Il est prouvé aujourd'hui que le tympan du portail de Moissac, son cloître, ainsi que les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire, sont directement inspirés de l'*Apocalypse de Saint-Sever*, conservé à la Bibliothèque nationale (Lat. 8.878). On pourrait multiplier les exemples de cette influence.

La sculpture romane, comme on l'a dit, est généralement conventionnelle, et les sculpteurs de cette période ferment les yeux devant la nature. Mais il y a des exceptions. Certaines statues, en effet, témoignent d'une observation aiguë. Voici, par exemple (pl. XVIII), les vieillards du célèbre portail de Moissac; ils lèvent la tête vers le Christ et semblent écouter la parole divine. Quoi de plus naturel et de plus vivant que l'attitude de ces figures ?

Les sujets traités par les sculpteurs romans sont empruntés le plus souvent à l'Ancien et au Nouveau Testament. Les scènes de l'Apocalypse et le Jugement dernier semblent avoir été, à une époque, leurs thèmes favoris. Le Christ y est d'ordinaire représenté entouré des quatre évangélistes ou de leurs attributs : l'ange, l'aigle, le lion et le bœuf (pl. XVIII). C'est ce qu'on a nommé le Dieu de majesté.

Les différents pèlerinages, ceux notamment qui avaient pour but Rome ou Saint-Jacques-de-Compostelle, en Espagne, ont exercé certainement une influence sur la sculpture romane; ils expliquent les scènes de chevalerie et d'épopée qu'on rencontre parfois dans les bas-reliefs des églises. En parcourant les routes de France, les pèlerins étaient accompagnés de jongleurs et de ménestrels, qui leur chantaient les prouesses des héros et exaltaient leur enthousiasme. Ces récits ne pouvaient manquer de frapper l'imagination des sculpteurs. Aussi s'en inspirèrent-ils souvent dans la composition de leurs chapiteaux ou de leurs bas-reliefs.

Chapitre XIII

LES VITRAUX

Les plus anciens vitraux connus paraissent être ceux de la basilique de Saint-Denis qui datent de 1144 ; mais il est hors de doute que l'art du vitrail existait bien avant cette époque. Ce n'est qu'à partir du X[e] siècle que commence l'usage des armatures en fer et des tiges de plomb sertissant les parcelles de verre. Pour l'harmonie et l'intensité des tons, les vitraux romans sont, avec ceux du XVI[e] siècle, les plus remarquables. On les considère généralement comme supérieurs aux vitraux gothiques. Les peintres-verriers romans excellent à juxtaposer les couleurs translucides ; ils connaissent la puissance rayonnante du bleu et ne l'emploient en grande surface que dans les fonds. La gamme des couleurs dont ils font usage est limitée au bleu, au jaune, au rouge, au vert et au pourpre. Toutes ces couleurs sont réparties dans la masse même du verre, le jaune étant obtenu par des verres blancs fumés.

Les auteurs de vitraux, comme les sculpteurs, se sont fortement inspirés de l'art byzantin : vêtements collés au corps (pl. XIX), gestes étriqués, modelé rudimentaire, visages conventionnels.

Le verre, préalablement appliqué sur le carton dessiné et peint, était découpé au fer rouge. Ce n'est qu'après cette première opération que le modelé était indiqué sur les morceaux de verre découpés.

Les armatures de fer, au lieu de suivre le contour des médaillons, viennent, en général, couper les sujets.

Les principaux vitraux romans sont ceux des églises de Saint-Denis, du Mans, d'Angers, de Vendôme ; mais ceux de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres sont incontestablement les plus beaux. La richesse, la splendeur de cette verrière

rappellent sans doute la somptuosité des tissus d'Orient, dont les croisés dotaient les cathédrales.

On sait que les Cisterciens n'admettaient ni sculptures, ni vitraux de couleurs dans leurs églises. Ils

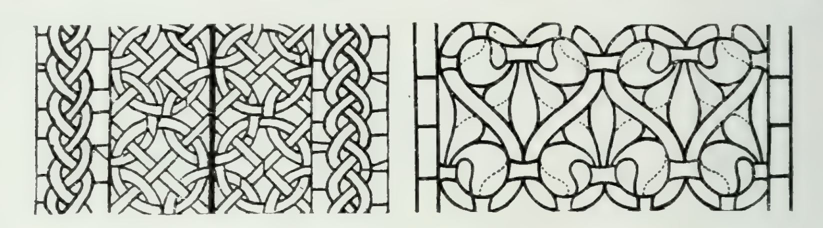


Fig. 18. — Vitraux incolores (Donlieu et Obazine).

remplacèrent les vitraux de couleurs par des verres incolores dont les plombs formaient toute l'ornementation (fig. 18).

A côté de la peinture sur verre, on doit mentionner également la peinture murale qui eut une grande vogue à l'époque romane. Comme technique et comme facture, elle se rapproche de la peinture byzantine. Les couleurs, appliquées sur l'enduit à la chaux encore frais, sont l'ocre rouge et jaune avec quelques teintes de rose, de blanc et de vert ; le modelé est inexistant. Les ensembles de peintures murales les plus importants se voient à Saint-Savin (Vienne), à Montoire, à Poncé (Sarthe), à Vic (Indre), à Bonzé-la-Ville (Indre), à Saint-Jacques (Loir-et-Cher).

Comme la sculpture, le vitrail et la peinture murale sont, à l'époque romane, tributaires, la plupart du temps, de la décoration des manuscrits apportés de l'Orient chrétien. Tantôt, c'est l'influence des manuscrits syriens qui est prépondérante ; tantôt ce sont les manuscrits grecs qui l'emportent. Les premiers inspirent aux artistes la passion et le sentiment dramatique. C'est, au contraire, le calme et la gravité qui dominent, comme à Chartres (pl. XIX), dans les œuvres exécutées sous l'influence des enlumineurs grecs.



Cathédrale de Chartres (Fragment de la verrière de la façade occidentale).

Chapitre XIV

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MONASTIQUE

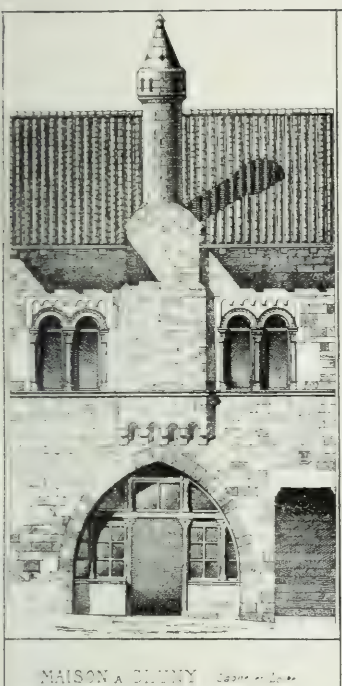
On a vu plus haut que l'architecture civile romane était entièrement dominée par l'architecture religieuse. Nous retrouvons, en effet, les mêmes éléments de construction et de décoration dans ces deux architectures. Cependant, la destination des édifices civils et celle des maisons d'habitation étant entièrement différentes, ces constructions offrent des particularités qui méritent l'attention.

L'art roman ne nous a laissé aucun édifice communal ; les hôtels de ville, fort rares, étaient d'anciennes demeures seigneuriales et n'avaient point été construits dans un but défini. La maison romane, telle qu'on en trouve des exemples à Cluny, se compose d'un rez-de-chaussée avec boutique et d'un premier étage contenant la salle commune. Une grande importance y est donnée aux souches de cheminée, de forme cylindrique, terminées par un lanternon avec cône de pierre (pl. XX). Les fenêtres sont souvent formées de deux arcades en plein cintre retombant sur une colonnette, avec un arc de décharge, en plein cintre également, comme à Saint-Antonin (pl. XX). Souvent aussi ce sont de grandes fenêtres à linteaux supportés par des colonnettes (pl. XX, Saint-Antonin).

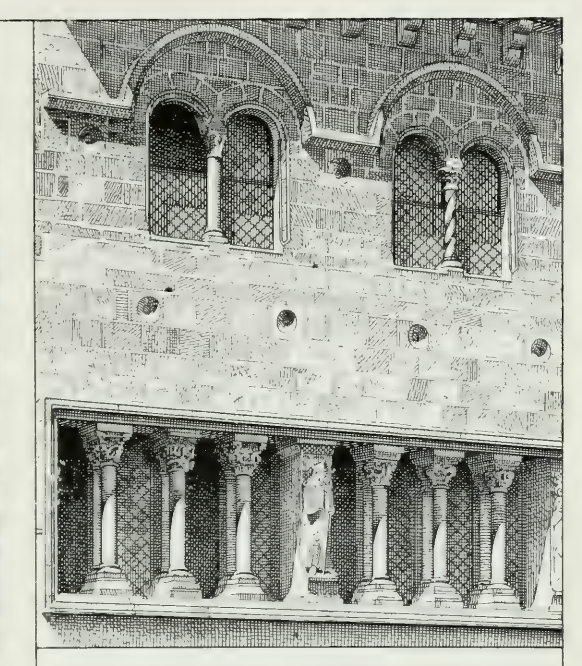
Les grands châssis vitrés sont inconnus. La clôture des fenêtres consiste en un rideau ou un volet de bois, qui, plus tard, recevra des vitraux.

A l'intérieur de la maison romane, les solives et les poutres sont apparentes, ces dernières soutenues par des corbeaux (pl. XX).

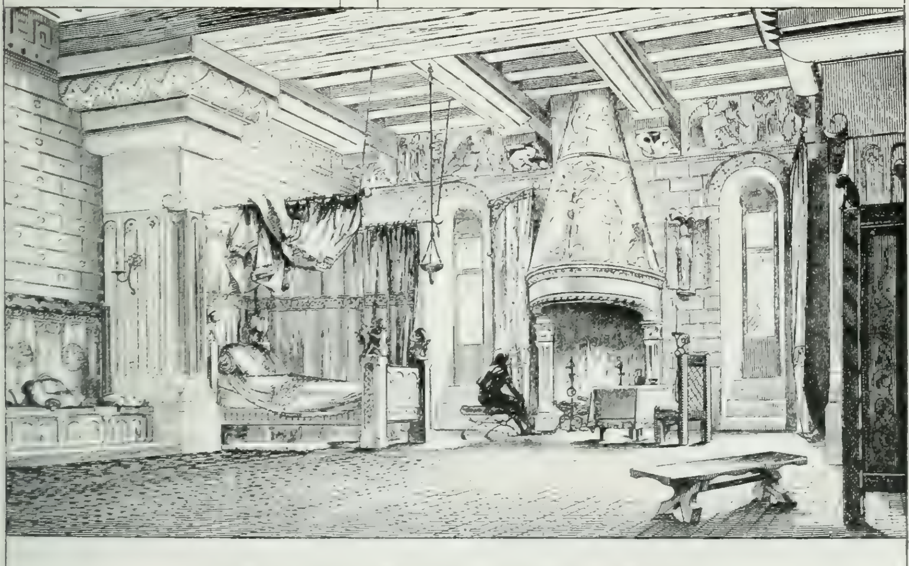
Le foyer de la cheminée est coiffé d'une hotte, en forme d'entonnoir, reposant sur des colonnettes ou des pilastres (pl. XX).



MAISON A CLUNY (Saône et Loire)



HOTEL DE VILLE de St ANTONIN (Tarn et Garonne)



CHAMBRE de CHATEAU XII ... VIOLLET-LE-DUC

BILVERI

Il y a lieu d'insister sur l'importance de l'architecture monastique à l'époque romane. Les abbayes, qui sont alors les seuls foyers artistiques, dépassent souvent en importance les cathédrales. Parmi les abbayes les plus importantes, il faut citer celles de Cluny, de Cîteaux, de Saint-Benoît-sur-Loire, de Clairvaux, de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, du Mont-Saint-Michel.

Les monastères comportent parfois deux cloîtres, l'un à proximité de la bibliothèque et du cimetière, l'autre, plus vaste, autour duquel se groupent tous les services : réfectoire, dortoir, chauffoir, prison, salle capitulaire. Les cloîtres sont des cours carrées entourées d'un promenoir couvert, ajouré par des arcades groupées parfois sous un même arc de

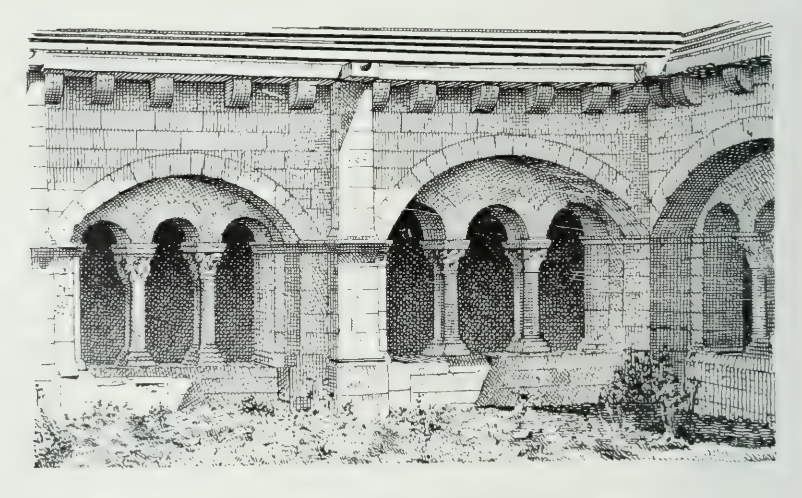


Fig. 19. — Cloître de Montmajour.

décharge, ce qui en augmente la solidité. Ainsi sont construits les cloîtres de Montmajour (fig. 19 et pl. XXI), de Ganagobie (Basses-Alpes) et de Vaison. Parfois les arcades reposent simplement sur des colonnettes accouplées sans arc de décharge, comme à Saint-Trophime d'Arles et à Moissac.



Cloître du monastère de Montmajour (Bouches-du-Rhône).

Chapitre XV

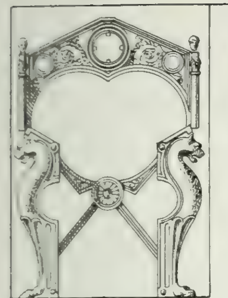
LE MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX

Il ne nous reste aucun siège en bois de l'époque romane ; ceux qui nous sont parvenus sont en pierre ou en marbre. Les *faudesteuils*, ou fauteuils, sièges pliants et sans dossier (pl. XXII), sont souvent figurés sous un dais. Le trône de Dagobert (pl. XXII) est un fauteuil auquel on a adapté plus tard un dossier. Les chaises, appelées chaires ou *chaières*, sont réservées au chef de famille ou au seigneur: c'est dire qu'elles sont peu nombreuses. Dans les églises, le siège réservé à l'évêque ou au chef de la communauté est également la *cathedra* (pl. XXII), parfois à dossier triangulaire. Le siège commun est le banc.

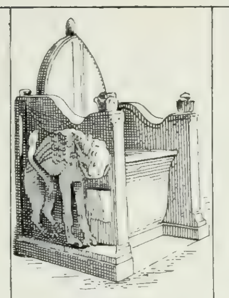
Les meubles romans étaient faits de planches refendues à la hache et assemblées à tenons et à mortaises, avec chevilles en bois ou en fer. Les vis à cette époque paraissent inconnues ; on se contentait de riveter. La plupart de ces meubles étaient garnis de *pentures*, longues bandes de fer servant de soutien aux vantaux sur les gonds (pl. XXII). Les meubles les plus communs sont : le *coffre*, contenant les objets précieux et les vêtements, le *dressoir*, pour l'argenterie, et l'*armoire*.

Durant l'époque romane, la chaire et les tribunes dressées de chaque côté du chœur pour la lecture de l'épître et de l'évangile sont désignées sous le nom d'*ambons*. Tantôt les ambons ont une forme triangulaire, tantôt ils sont rectangulaires, avec un avant-corps, et reposent sur des colonnes (pl. XXII).

Le baptême se faisant primitivement par immersion, les fonts baptismaux sont de grandes cuves, tantôt rondes, tantôt carrées, tantôt barlongues, reposant sur des colonnettes aux angles (pl. XXII).



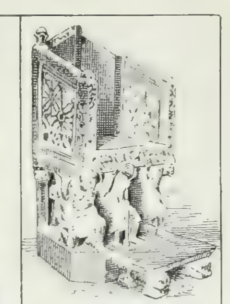
FAUDESTEUIL de DAGOBERT



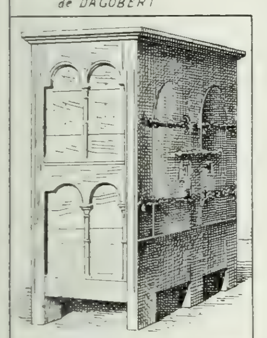
SIÈGE ÉPISCOPAL AVIGNON N.D. des DOMS



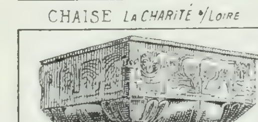
SIÈGE ÉPISCOPAL BEAUCAIRE



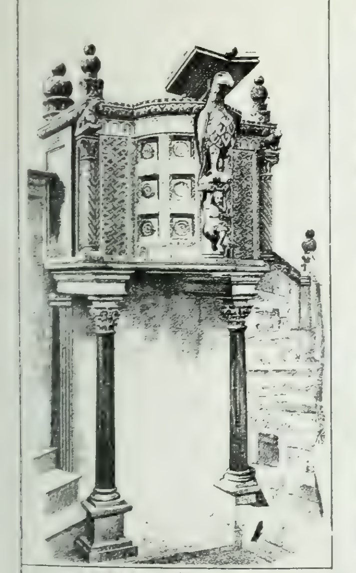
SIÈGE ÉPISCOPAL BARI ITALIE

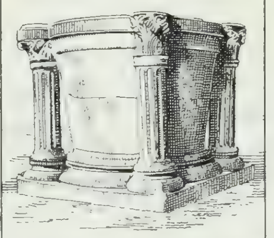


ARMOIRE à OBAZINE (Correze)

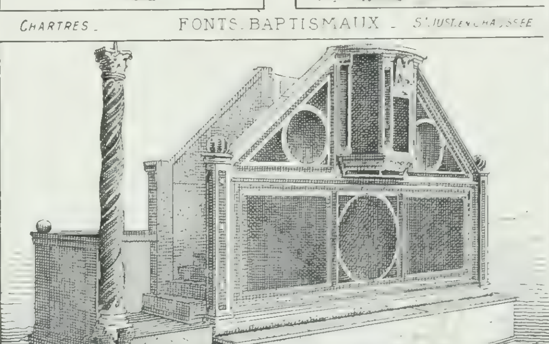


CHAISE LA CHARITÉ s/LOIRE





CHARTRES. FONTS BAPTISMAUX. St JUST EN CHAUSSÉE



AMBON à BITONTO ITALIE

AMBON. ROME. St Laurent hors les murs

Chapitre XVI

LES CLOCHERS

Les architectes romans ont fait preuve, dans la construction des clochers, d'une originalité et d'un esprit d'invention remarquables.

Les clochers sont composés le plus souvent d'une base carrée sur laquelle s'implante une flèche, soit carrée, soit octogone. Ceux dont la base est octogone se rencontrent surtout en Auvergne et en Bourgogne. Les flèches carrées en pierre ne se voient guère qu'en Normandie (pl. XV).



Photo M. H.

Fig. 20. — Église de Gassicourt Clocher en bâtière.

Un type très répandu de toiture dans l'Ile-de-France, dans le Nord et en Normandie, est la toiture en *bâtière* (fig. 20), qui est formée de deux pignons en pierre, entre lesquels se pose la charpente. Un grand nombre de petites églises de campagne ont ce genre de clocher. Les flèches coniques ou ovoïdes sont spéciales au Poitou (pl. VII).

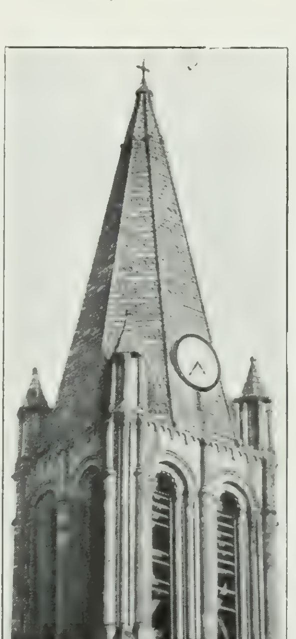
On doit signaler particulièrement la curieuse composition des clochers limousins. La partie haute de ces édifices comporte une sorte de gâble ou pignon très aigu dans lequel est ouverte une baie (fig. 21).



Fig. 21.
Clocher de Brantôme.

Les flèches octogonales sont fréquentes à partir du XII[e] siècle. On a vu plus haut comment on passait du carré à l'octogone, grâce aux trompes : c'est ce procédé qui est employé pour les clochers à flèche octogonale (fig. 22 et 23). Afin d'empêcher les trompes de se déformer sous le poids de la flèche, on les charge en construisant au-dessus de chacune d'elles un clocheton d'angle (fig. 22 et 23).

Ces clochetons ou pyramides se marient très heureusement à la flèche, comme au clocher de Conflans-Sainte-Honorine (Seine-et-Oise).



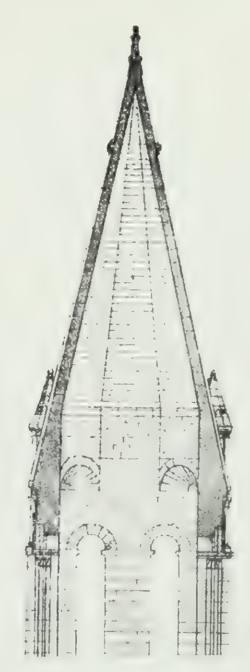


Fig. 22 et 23. — Clocher de Conflans. *Photo M. H.*

CHAPITRE XVII

LA FERRONNERIE

Des travaux de ferronnerie de l'époque romane il ne nous reste guère que des *pentures*. Ce sont des bandes de fer clouées sur les vantaux des portes, bandes par lesquelles ces vantaux sont suspendus aux gonds. En même temps, les pentures maintiennent solidement



Fig. 24. — Église Saint-Martin, à Angers.

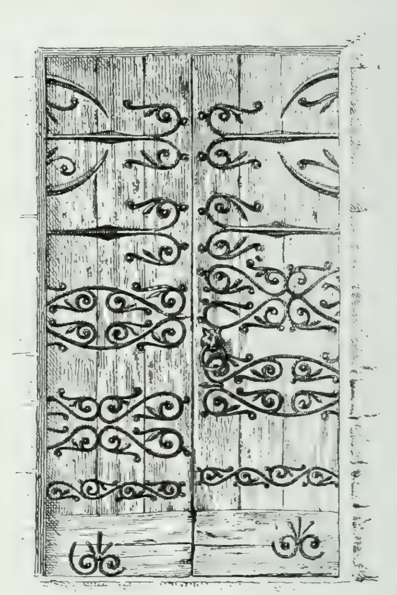


Fig. 25. — Neuvy-Saint-Sépulchre.

les panneaux et les rendent solidaires. Il faut distinguer les vraies pentures, reposant sur les gonds, des fausses pentures (fig. 24) qui ne servent que pour l'ornement et la consolidation. Les pentures romanes affectent souvent la forme d'un C (fig. 24). Elles exigeaient une grande habileté de celui qui soudait les bouquets aux branches principales (fig. 25).

Chapitre XVIII

L'ART ROMAN EN EUROPE

L'ART ROMAN EN ANGLETERRE

Sous le règne de Guillaume le Conquérant, l'art roman fut introduit en Angleterre par les Normands. Aussi constate-t-on bien des similitudes entre l'art roman de Normandie et l'art roman anglais : même disposition des ouvertures, mêmes chapiteaux, même couverture en charpentes. Les principaux édifices de l'art roman anglais sont : la chapelle de la Tour de Londres, les cathédrales de Peterborough, de Durham, d'Ely, d'Oxford, d'Exeter, de Winchester. Presque toutes, d'ailleurs, ont été modifiées à l'époque gothique.

L'ART ROMAN EN ITALIE

L'art roman est loin, au point de vue de la construction, de présenter au delà des Alpes le même intérêt qu'en France.



Fig. 26. — Église Saint-Zénon, à Vérone.

Dans le nord de l'Italie, les façades plates et larges ne traduisent pas la coupe et le plan ; souvent la nef est éclairée par une ouverture circulaire, tandis qu'un porche en saillie décore la façade (fig. 26). On remarquera sur la façade les ***bandes lombardes*** dont il a été question plus haut. Parmi les monuments italiens les plus remarquables de cette période, il faut citer : les églises Saint-Ambroise, à Milan, Saint-Michel, à Pavie, Saint-Zénon (fig. 26), à Vérone ;

dans la région du centre, San Miniato, à Florence, Saint-Michel, à Lucques, la cathédrale de Pise. L'art roman du sud de l'Italie est plus original. On y observe un mélange d'art arabe et d'art byzantin. Nous citerons : la cathédrale de Monreale ; la chapelle Palatine et l'église de la Martorana, à Palerme; l'église San Nicolò, à Bari.

L'ART ROMAN EN ESPAGNE

Grâce sans doute au pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, les rapports entre la France et l'Espagne sont assez étroits : aussi trouve-t-on dans la péninsule certains monuments inspirés du style roman français, comme Saint-Jacques-de-Compostelle, qui s'apparente à Saint-Sernin de Toulouse et à Sainte-Foy de Conques. Mentionnons encore l'abbaye de Ripoll, en Catalogne, Saint-Vincent d'Avila, Saint-Isidore, à Léon, l'hôpital du roi près de Burgos.

L'ART ROMAN EN BELGIQUE ET EN HOLLANDE

L'édifice le plus marquant de l'art roman en Belgique est la cathédrale de Tournai, qui a, comme les églises de Rhénanie, les bras des transepts arrondis en hémicycle (pl. XVI). Son plan est en croix grecque. Citons aussi le cloître de Tongres et le château des comtes de Flandre, à Gand.

En Hollande, il convient de signaler Notre-Dame de Ruremonde et l'église Saint-Servais, à Maëstricht.

CONCLUSION DU DEUXIÈME VOLUME DE LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'art roman, en couvrant pour la première fois de vastes édifices par des voûtes et surtout en combattant la poussée de ces voûtes, joue un rôle très important dans l'histoire de l'architecture. Il inaugure le système d'équilibre en opposant les poussées entre elles. On verra dans le volume suivant quel admirable parti l'art gothique a su tirer de ce principe d'équilibre.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE KAPP — PARIS-VANVES

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART GOTHIQUE

78 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART GOTHIQUE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public, sous une forme nouvelle, une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE
L'ART ÉGYPTIEN
L'ART JAPONAIS — L'ART CHINOIS
L'ART INDIEN
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

Archiviste-Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

L'ART GOTHIQUE

(2e Édition)

OUVRAGE ORNÉ DE 14 FIGURES DANS LE TEXTE, DE 21 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 57 DOCUMENTS



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)



L'ART GOTHIQUE

Chapitre Premier

APPELLATION. — DURÉE. — CAUSES. CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Appellation. — C'est Raphaël qui, le premier sans doute, employa le mot *gothique* dans un rapport adressé à Léon X. Cette expression était pour le génial artiste un synonyme de barbare, un terme de mépris, par opposition à l'art antique, pour lequel il professait une admiration sans bornes.

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, on considérait l'art gothique comme un art inventé par les Goths qui l'auraient importé en France. Depuis longtemps, on a fait justice de cette erreur et il est prouvé aujourd'hui que l'art gothique est né en France et dans l'Ile-de-France. Nous devrions dire le style *français ;* mais, quoi qu'il en soit, c'est l'appellation *gothique* qui a prévalu.

Durée. — L'art gothique a eu une durée de près de quatre siècles. Né au XII[e] siècle, il a persisté jusqu'au début du XVI[e].

Causes. — Les causes du prodigieux développement de l'art gothique sont de deux sortes. D'une part, l'enthousiasme religieux est extrême : noblesse, bour-

geoisie, clergé, classe populaire rivalisent de générosité et d'ardeur. Nobles et roturiers, au dire de Suger, tiraient les grands blocs de pierre « à la manière des bêtes de somme ». L'énormité des frais de construction est surprenante. Viollet-Le-Duc estimait ceux de Notre-Dame de Paris à 120 millions. D'autre part, avec Philippe Auguste, la puissance royale s'affermit et la sécurité s'établit dans le domaine du souverain. Les grandes cités françaises : Paris, Amiens, Laon, Sens, acquièrent leur charte communale. La bourgeoisie prend sa part de la vie publique, les corporations de métiers s'organisent ; et la direction des travaux, qui était l'apanage des ordres monastiques à l'époque romane, passe aux architectes laïques. On connaît les noms de quelques-uns de ces derniers : *Pierre de Montereau, Jean de Chelles, Robert de Luzarches.*

Caractères généraux. — Ce qui caractérise particulièrement l'art gothique, c'est d'être original, un et rationnel.

L'art gothique est essentiellement *original.* Né sur le sol français, il n'a subi aucune influence étrangère. Non seulement il a su rompre avec le passé, mais il a créé de toutes pièces un système merveilleux de construction. Aucune comparaison ne peut être établie entre l'art antique et l'art gothique, ni pour la disposition des diverses parties des édifices, ni pour leurs dimensions. Le Parthénon avait 400 mètres superficiels, la cathédrale d'Amiens en a 7.000. Si l'on considère la hauteur des monuments, le contraste est encore plus frappant.

L'art gothique est *un.* Tandis que l'art roman présente des caractères entièrement différents dans chaque région, l'art gothique, au contraire, adopte dans toute la France, avec quelques variantes, les mêmes principes de construction.

L'art gothique est ***rationnel :*** c'est la logique même. Il y a dans un édifice gothique une concordance absolue entre la structure et la forme. En d'autres termes, la forme est l'expression rigoureuse de la structure. Les arcs sont plus ou moins larges ; ils ont un ou plusieurs rangs de claveaux, suivant l'importance des poussées ; les piliers, suivant les charges, ont une épaisseur différente. Mais il n'y a pas une moulure qui ne soit motivée par la construction. Tout est clair, logique et raisonné dans l'art gothique : les façades expriment nettement la coupe et le plan ; les grandes roses, qui semblent uniquement destinées à éclairer la partie haute des nefs, jouent en même temps le rôle d'étrésillon, tout en élégissant la construction ; les arcs-boutants contrebutent la poussée de la voûte de la nef au droit des piliers, tandis que leur extrados sert à l'écoulement des eaux pluviales. Rien n'est laissé au hasard, rien n'est sacrifié à la décoration.

CHAPITRE II

ÉLÉMENTS DE LA CONSTRUCTION GOTHIQUE

Les trois éléments de la construction gothique sont : l'arc brisé, la voûte sur croisées d'ogives, l'arc-boutant. On a vu, dans le volume consacré à ***l'Art roman*** (1) en quoi consiste l'arc brisé. La voûte sur croisées d'ogives n'est qu'une voûte d'arêtes posée sur des nervures. On sait que la voûte d'arêtes est formée par la pénétration de deux voûtes en berceau. Pour construire une voûte d'arêtes, on commence par poser des cintres en bois sous les arêtes. Les architectes gothiques eurent l'idée de rendre ces cintres

(1) *L'Art roman* (2e volume de la *Grammaire des styles*).

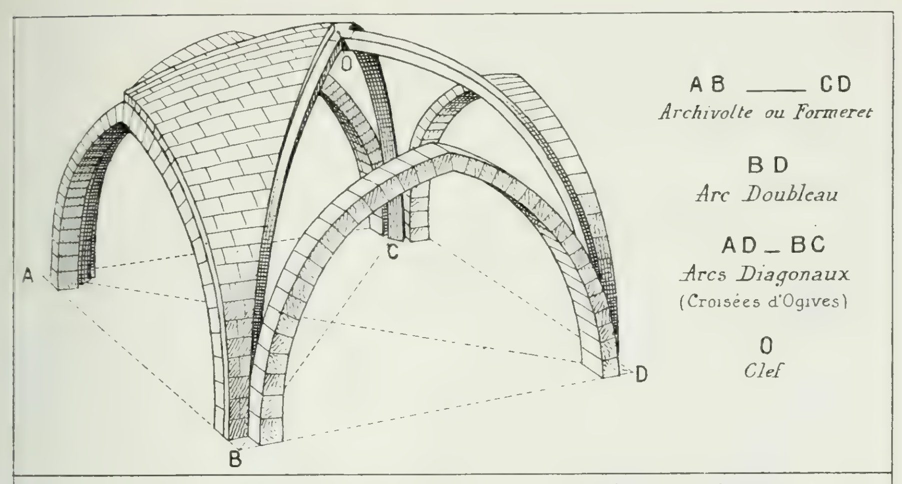
permanents en les formant d'arcs en pierre, qui, de la sorte, constituent des nervures sur lesquelles s'appuient les remplissages de la voûte. C'est ainsi qu'ils créèrent la voûte sur croisées d'ogives.

L'ossature de la voûte sur croisées d'ogives (pl. I) se compose de : 1° deux *arcs diagonaux;* 2° deux *arcs doubleaux* (ou trois, si la voûte est sexpartite) ; 3° deux *arcs formerets* [1] (ou un formeret et une archivolte pour les bas-côtés). La rencontre pour les arcs diagonaux se fera sur une pierre, nommée *clef*, qui maintient le serrage des claveaux et en assure la solidité. L'immense supériorité de la voûte sur croisées d'ogives est sa légèreté ; cette légèreté est la résultante de la localisation des poussées de cette voûte. S'exerçant sur quatre points d'appui auxquels aboutissent les quatre arcs diagonaux, les poussées sont réparties sur ces quatre points d'appui. Il en résulte que chaque voûte sur croisées d'ogives est absolument indépendante et d'une extrême légèreté. Les conséquences de cette invention des architectes gothiques sont considérables : la légèreté de la voûte donne la faculté de réduire l'épaisseur des piliers, et l'indépendance de chaque voûte permet d'ajourer les murs qui ne sont qu'un remplissage et non un soutien.

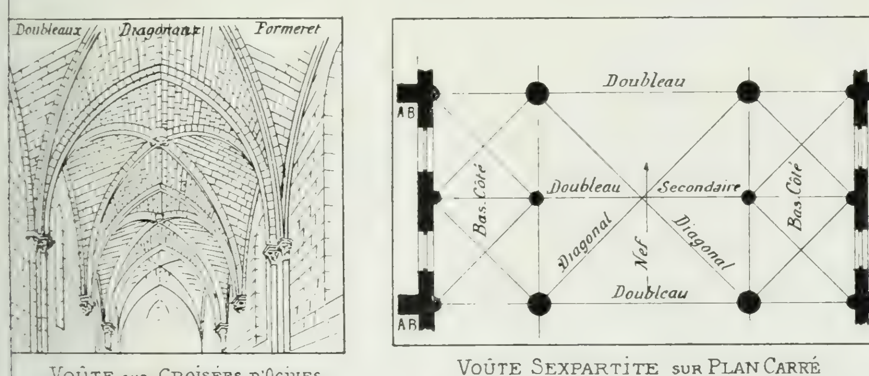
Voûte sexpartite sur plan carré. — Cette voûte se rencontre au XIII[e] siècle, durant la première période ; on la voit dans les cathédrales de Paris, Laon, Bourges, Soissons. Elle embrasse deux travées et est formée de six compartiments, d'où le nom de *sexpartite;* un arc doubleau supplémentaire, c'est-à-dire renforçant la voûte, partage le plan carré en six parties (pl. I). Cette voûte a l'inconvénient de répartir les charges sur les piliers d'une façon inégale : en effet, tandis que quatre piliers reçoivent

---

(1) *Arc formeret*, arc engagé dans un mur et recevant un des compartiments de la voûte sur croisées d'ogives.

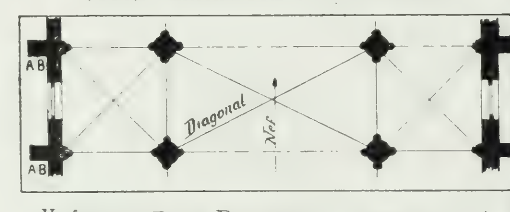


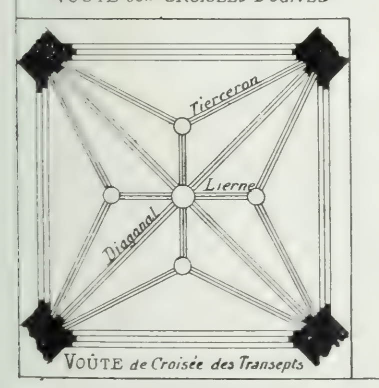
CONSTRUCTION DE LA VOÛTE SUR CROISÉES D'OGIVES



VOÛTE SUR CROISÉES D'OGIVES

VOÛTE SEXPARTITE SUR PLAN CARRÉ





VOÛTE de Croisée des Transepts

VOÛTE SUR PLAN BARLONG (1 Seule Travée.)

A.B. Arcs Boutants

PLAN BARLONG : Plan ayant la forme d'un quadrilatère irrégulier

la retombée des arcs doubleaux, des arcs diagonaux et des archivoltes, deux autres piliers, au contraire, ne reçoivent que la retombée de l'arc doubleau supplémentaire (pl. I). D'autre part, les deux fenêtres éclairant la voûte ne correspondent pas à l'axe de cette voûte, et les arcs diagonaux, en raison de leur direction, s'opposent au passage de la lumière. Il y a là un défaut d'unité entre le tracé de la voûte et le plan de l'édifice (pl. I). Un spécimen de la voûte sexpartite peut être observé à Notre-Dame de Paris (pl. IV et V).

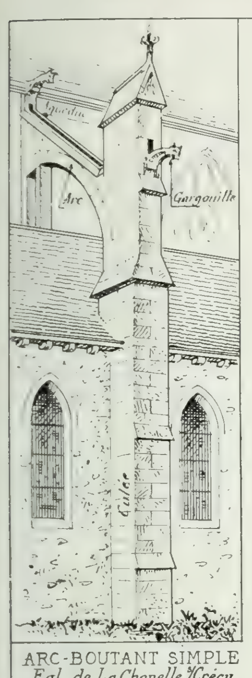
Voûte sur plan barlong. — Tous les inconvénients ci-dessus disparaissent avec la voûte sur *plan barlong*, qui n'embrasse qu'une seule travée et n'a que quatre compartiments. Avec cette voûte, les piliers reçoivent uniformément le même nombre de nervures et les charges sont égalisées (pl. I). On appelle *plan barlong* un plan ayant la forme d'un parallélogramme rectangle, c'est-à-dire d'un quadrilatère irrégulier. Cette voûte fut adoptée dans la cathédrale d'Amiens (pl. VI et VII) et dans celle de Reims (fig. 2).

Croisée des transepts. — A la croisée des transepts, le plan est toujours carré, et la surface est si étendue qu'on a recours parfois à des nervures supplémentaires, nommées *liernes* et *tiercerons* (pl. I), formant des triangles faciles à remplir et diminuant le vide de portée. On en trouve un exemple à la cathédrale d'Amiens (pl. VI) ; mais c'est un cas exceptionnel, du moins au XIIIe siècle, tandis qu'au XVe siècle la multiplicité des nervures deviendra très fréquente.

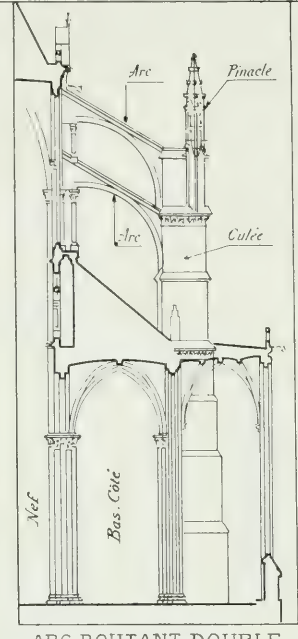
Arc-boutant. — L'art roman n'avait eu à combattre que les poussées continues des voûtes en *berceau* (1) ; l'art gothique, lui, doit combattre les poussées localisées des voûtes sur croisées d'ogives.

---

(1) Voir : *L'Art roman* (2e volume de la *Grammaire des styles*).



ARC-BOUTANT SIMPLE
Egl. de La Chapelle s/Crécy



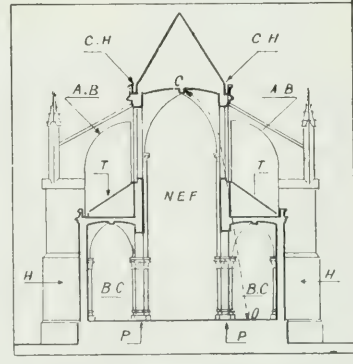
ARC-BOUTANT DOUBLE
Amiens . Cathédrale

Volée
Volee
Culée
Bas Côté
Bas Côté
Nef
Pile Intermédiaire

ARC-BOUTANT A 2 VOLÉES
Bourges . Cathédrale



ARCS-BOUTANTS A 2 VOLÉES *BOURGES . Cathédrale*



COUPE TRANSVERSALE
D'UNE EGLISE GOTHIQUE

A.B . Arcs Boutants *B C Bas Cotés*

C.H . Cheneaux *P: Piliers*

T: Toitures des Bas-côtés *H: Culées*

C.O: Poussée oblique de la voûte

C'est avec l'*arc-boutant* que ces poussées sont neutralisées. L'arc-boutant se compose de deux parties : une masse solide de maçonnerie, appelée *culée*, et un ou plusieurs arcs qui partent de cette culée pour venir s'appliquer contre la nef (pl. II). Lorsque l'édifice est peu élevé, l'arc-boutant est simple. Quand il s'agit d'une cathédrale, l'arc-boutant est à double étage (pl. II, Amiens), et les deux arcs viennent buter sur un contrefort appliqué au mur de la nef et au droit du pilier de cette même nef. De cette façon, les deux arcs se répartissent entre eux la résistance à opposer. Lorsque la cathédrale a un double bas-côté, l'arc-boutant est non seulement à double étage, mais à double volée, c'est-à-dire avec une pile intermédiaire (pl. II, Bourges). L'abside de Notre-Dame de Paris offre l'exemple, peut-être unique, d'un arc d'une seule volée de quinze mètres au-dessus de deux bas-côtés. Le rôle de l'arc-boutant est donc d'étayer la voûte de la nef au droit des piliers et de transmettre la poussée oblique de la voûte à la culée (pl. II). L'arc-boutant sert également à l'écoulement des eaux pluviales, grâce à un caniveau creusé sur l'extrados et aboutissant à une gargouille. Sans l'arc-boutant il serait impossible d'élever la nef à une grande hauteur ; de plus, en venant s'appliquer sur les reins de la voûte, l'arc-boutant ne laisse aux piliers qu'une charge légère et verticale : aussi voit-on les piliers devenir de plus en plus légers. Enfin, l'arc-boutant, toujours placé au droit des piliers et soutenant la partie de la nef qui s'élève au-dessus des bas-côtés, permet un excellent éclairage de toute la partie haute de la nef.

L'arc-boutant recevant les poussées des voûtes au sommet de la culée, cette culée pourrait se déverser si on ne la chargeait à l'aide de petits édicules appelés *pinacles* (pl. II, Amiens et Bourges). Cependant, lorsque les culées ont une grande épaisseur, comme à la basilique de Saint-Denis, les pinacles ne sont pas indispensables.

Chapitre III

LE XIIIe SIÈCLE

LA PREMIÈRE PÉRIODE (1150 A 1235)

Le XIIIe siècle a été la plus belle époque de l'art gothique, qui domine avec un éclat incomparable toute l'histoire de l'art français par le nombre, l'importance et la qualité des édifices. La plupart de nos grandes cathédrales [1], Paris, Laon (pl. III), Reims, Amiens, Bourges, datent du XIIIe siècle ou de la fin du XIIe. Le véritable art gothique comprend deux périodes présentant des caractères différents. La première va du milieu du XIIe siècle à 1235 environ : c'est la période de l'art gothique primitif. La deuxième période, qui s'étend de 1235 à la fin du XIIIe siècle, est celle de l'apogée de l'art gothique.

Les caractéristiques de la première période sont les suivantes : 1° les voûtes sont le plus souvent sexpartites ; 2° une galerie voûtée règne au-dessus du bas-côté ; 3° les piliers sont monocylindriques (colonnes) ; 4° les chapiteaux, ornés de *crochets* [2], reçoivent sur leur tailloir la retombée des voûtes hautes (pl. V) ; 5° les fenêtres ne remplissent pas encore tout l'espace délimité par les arcs formerets (pl. V) ; 6° à l'extérieur, la rose de la façade est enveloppée dans un arc en plein cintre (pl. V, Notre-Dame de Paris).

Les principaux édifices de cette première période sont : la cathédrale de Noyon (1150), la plus ancienne de nos cathédrales, encore tout imprégnée des traditions romanes ; la cathédrale de Sens (1168) ;

(1) Le mot *cathédrale* vient de *cathedra*, en français *chaire*, qui était le trône de l'évêque placé dans la cathédrale de son diocèse.

(2) Les *crochets* ou *crosses* sont des feuillages gothiques, dont la tête se recourbe comme un bourgeon gonflé de sève.



Façade occidentale de la cathédrale de Laon.

Les cathédrales de la première période du XIIIe siècle ont encore la grande rose enveloppée par un arc en plein cintre, dernière influence de l'art roman.



Photo M. H

Nef de Notre-Dame de Paris.

Durant la première période du XIIIe siècle, les piliers monocylindriques reçoivent la retombée des voûtes sur le tailloir carré des chapiteaux. Les voûtes sont sexpartites, et une tribune se voit au-dessus des bas-côtés.

la cathédrale de Laon (1174-1220), dont la façade est la plus originale et la plus pittoresque et dont l'abside, cas à peu près unique, affecte la forme carrée. Ses dimensions sont : 109 mètres de longueur, 20 mètres de largeur et 24 mètres de hauteur (pl. III).

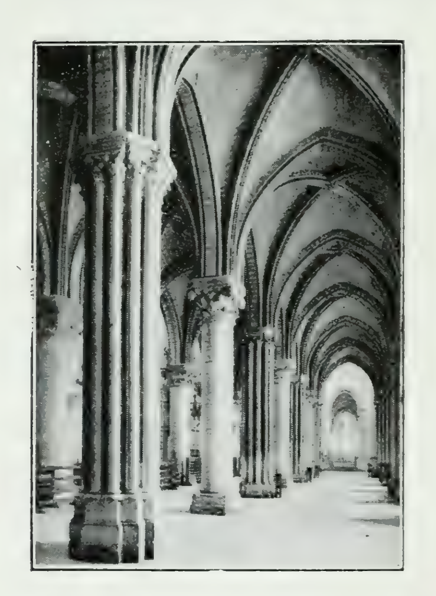
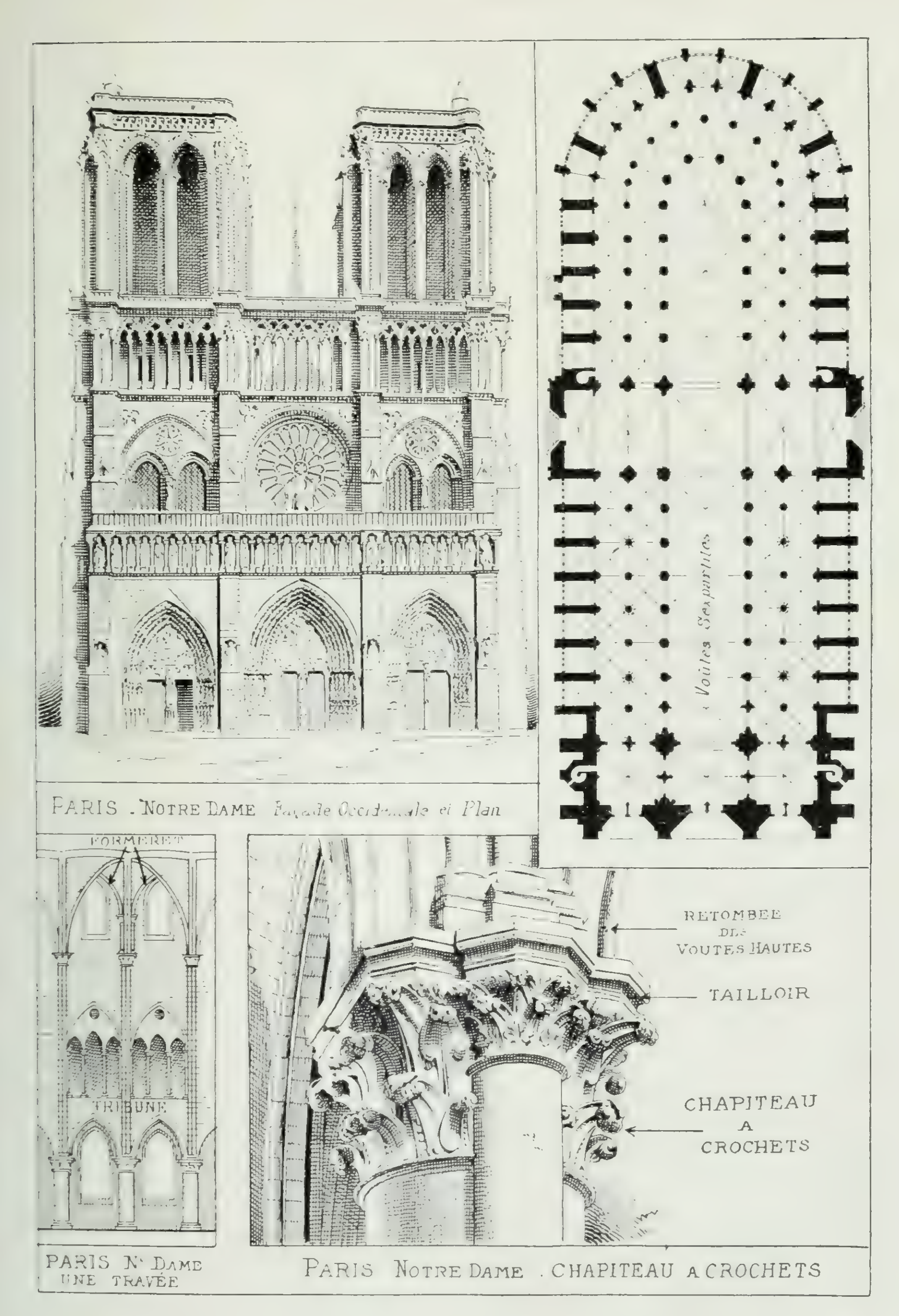


Photo N. D.

Fig. 1. — Bas-côté de Notre-Dame de Paris.

Les chapelles du chœur de Notre-Dame de Paris (1160-1245) ont été ajoutées au XIV[e] siècle. La façade occidentale (pl. V) est le chef-d'œuvre de l'art gothique. Il faut en louer l'harmonie, le calme, la majesté grandiose, ainsi que l'admirable distribution des masses. Les parties pleines progressent vers le vide à mesure que s'élève la façade. Les piliers de la nef présentent une particularité : ceux qui reçoivent les arcs diagonaux et les doubleaux sont aussi épais que ceux qui reçoivent les arcs doubleaux supplémentaires (pl. V, Plan) : ce qui semble illogique. Pourtant, dans les bas-côtés, les piliers qui se trouvent au droit des piliers de la nef recevant la charge la plus lourde, c'est-à-dire les diagonaux et les doubleaux, sont entourés de 12 colonnettes détachées du fût (fig. 1), tandis que les autres sont monocylindriques. Il y a là une intention évidente du constructeur de donner une plus grande résistance à ces piliers du bas-côté, dans le but de renforcer les piliers de la nef. Les dimensions de Notre-Dame de Paris sont : 127 mètres de longueur, 48 mètres de largeur, 34 mètres de hauteur pour la nef, et 68 mètres pour les tours.



PARIS . NOTRE DAME Façade Occidentale et Plan

PARIS N. DAME UNE TRAVÉE

PARIS NOTRE DAME . CHAPITEAU A CROCHETS

Chapitre IV

LE XIIIe SIÈCLE. — LA DEUXIÈME PÉRIODE

(1235 environ à la fin du XIIIe siècle).

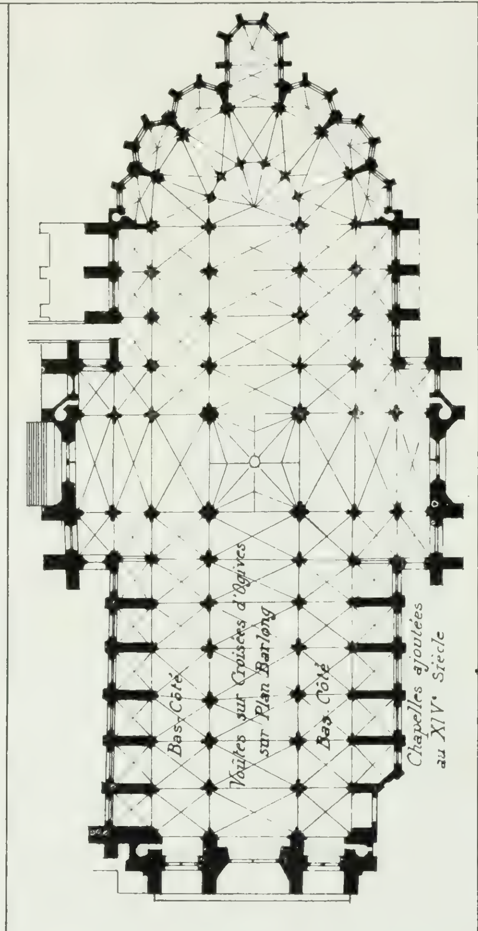
La deuxième période correspond l'apogée de l'art gothique, caractérisé par l'extrême légèreté des piliers et un éclairage intense dû à la suppression des murs pleins. Les édifices de cette seconde période présentent les caractères suivants : 1° les voûtes sont sur plan barlong ; 2° la galerie voûtée sur le bas-côté a disparu ; 3° les piliers sont cantonnés de colonnes engagées (pl. IV) ; 4° les fenêtres remplissent tout l'espace délimité par les arcs formerets (pl. IV) ; 5° le plan est composé de trois nefs (soit une nef et deux bas-côtés). Enfin, à l'extérieur, les roses des façades sont enveloppées par un arc brisé.

La cathédrale de Bourges représente la transition entre les deux périodes du XIIIe siècle. Ses voûtes sont encore sexpartites sur plan carré ; mais déjà la galerie au-dessus du bas-côté a disparu, et les piliers sont cantonnés de colonnes engagées répondant au grand principe de l'art gothique, qui veut que la mouluration des arcs commande la forme des piliers.

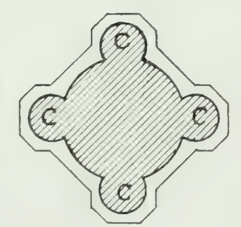
La cathédrale de Chartres adopte pour la première fois le plan barlong. La cathédrale d'Amiens (1223 à 1240) est la plus vaste des cathédrales gothiques (longueur, 143 mètres ; hauteur, 43 mètres). Sa nef est considérée comme le chef-d'œuvre de l'art gothique. Les piliers sont d'une extrême légèreté. Les colonnettes, qui portent les arcs des voûtes, montent de fonds le long des piliers (pl. VI et VII), au lieu de reposer sur les chapiteaux de ces piliers, comme à Notre-Dame de Paris (pl. IV). Pour la première fois le triforium du chœur est ajouré. La façade n'a certainement pas

FORMERET

AMIENS. *Cathédrale* NEF



AMIENS - *Cathédrale* - PLAN



AMIENS
Piliers de la Nef cantonnés de colonnes engagées

C
Colonnes engagées

été exécutée d'après le plan primitif : l'épaisseur des tours, notamment, a été réduite de moitié.

Le plan de la cathédrale de Reims (1215-1240) est le plus clair, le plus harmonieux, celui qui a le plus d'unité de tout l'art gothique, grâce à l'absence des chapelles latérales (fig. 2). Les piliers, cantonnés de colonnes engagées, sont l'expression du grand principe de la subordination des piliers aux arcs. Le tailloir des chapiteaux se modifie suivant la forme, la place et le nombre des arcs. Dimensions de la cathédrale de Reims : 138 mètres de longueur et 38 mètres de hauteur.

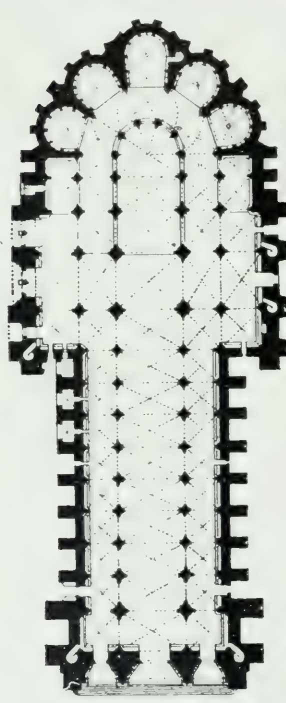


Fig. 2.
Cathédrale de Reims.

Le chœur de la cathédrale de Beauvais (1272) marque l'apogée de l'art gothique du XIIIe siècle ; c'est une immense claire-voie de 68 mètres de hauteur.

A la seconde période du XIIIe siècle appartiennent aussi le chœur de la cathédrale du Mans, la Sainte-Chapelle de Paris (1248) et le réfectoire de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs, à Paris.

L'église Saint-Urbain, à Troyes, indique le passage du XIIIe au XIVe siècle. Chef-d'œuvre d'élégance et de légèreté, cet édifice ne conserve que les maçonneries indispensables à la stabilité ; et tout le système de construction se résume dans les contreforts indispensables et les dalles ajourées.



Photo M. H.

Nef de la cathédrale d'Amiens.

Les piliers se modifient durant la deuxième période et sont cantonnés de colonnes engagées. Les voûtes sont sur plan barlong et la tendance à supprimer les murs pleins s'accentue.

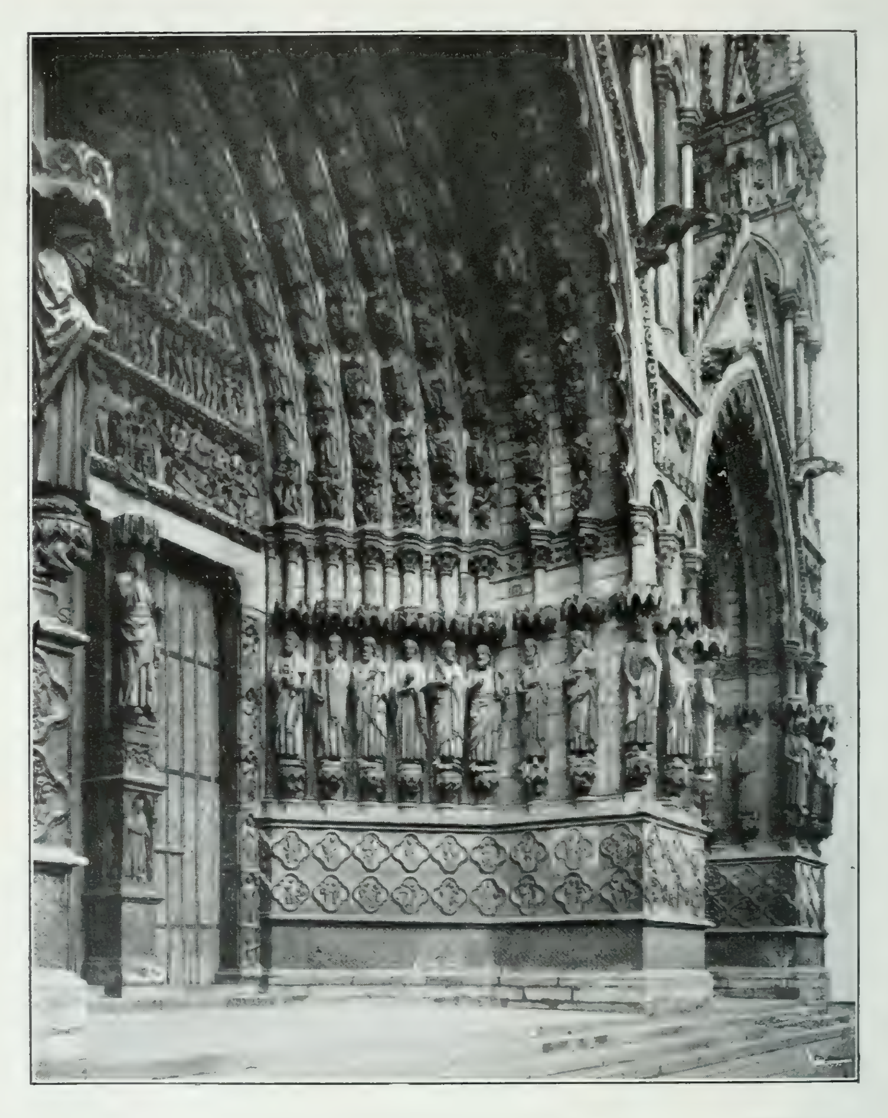


Photo M. H.

Portail de la cathédrale d'Amiens.

Au XIIIe siècle, il y a alliance intime de l'architecture et de la sculpture ; la décoration est en saillie sur la mouluration.

Chapitre V

LE XIVe SIÈCLE

Le XIIIe siècle ayant laissé la France abondamment pourvue d'églises et de cathédrales, le XIVe siècle, troublé par les guerres civiles, ne vit s'élever que peu d'édifices, dont les principaux sont : les cathédrales de Clermont-Ferrand, de Limoges et de Bayonne ; les églises Saint-Vincent, à Carcassonne, et Saint-André, à Bordeaux ; la nef de l'église Saint-Ouen, à Rouen ; la nef de la cathédrale de Metz ; les chapelles latérales d'Amiens et de Rouen ; les chapelles du chœur de Notre-Dame de Paris ; l'église Saint-Jean, à Lyon.

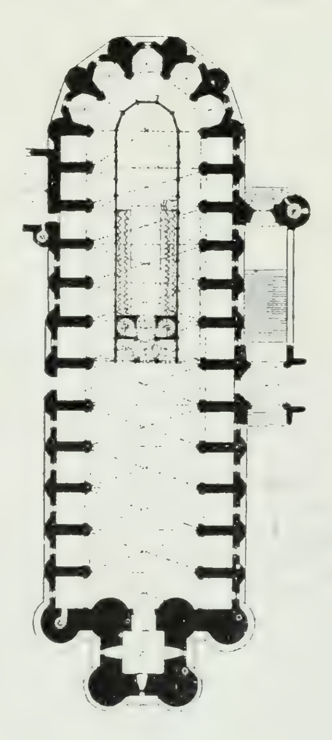


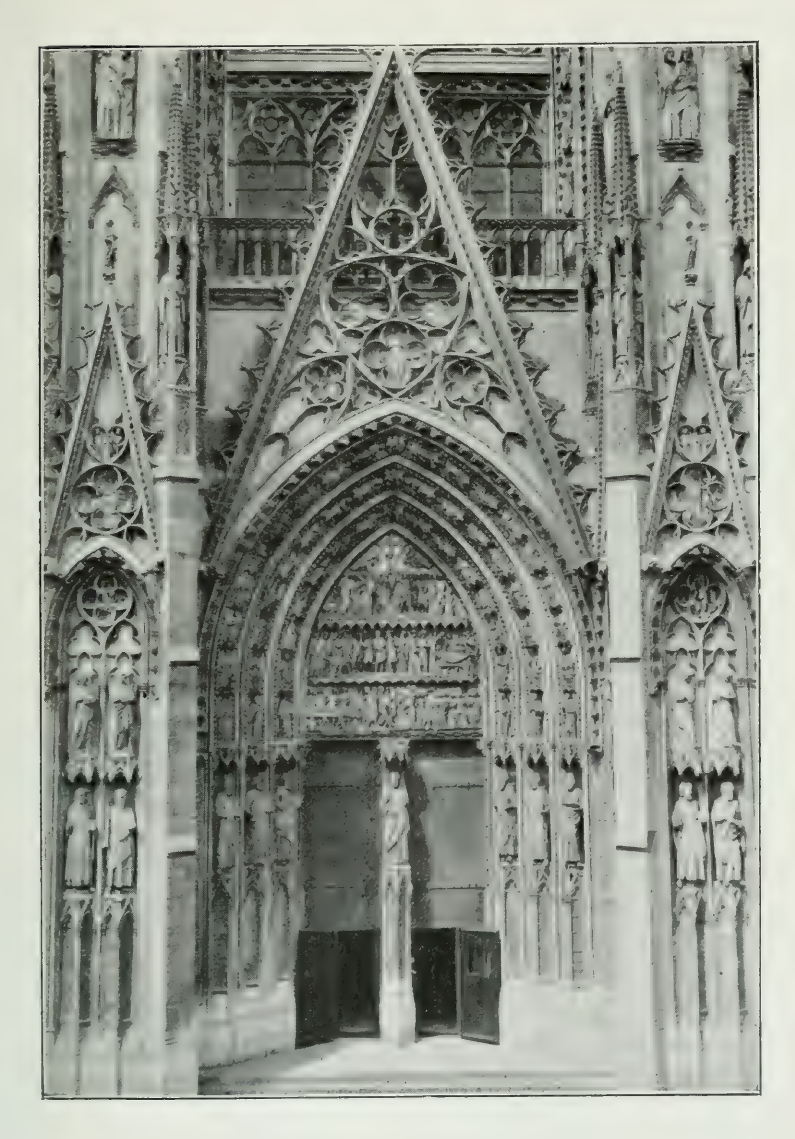
Fig. 3.
Église Sainte-Cécile d'Albi.

Il faut faire une place à part aux églises du Languedoc, dont Sainte-Cécile, à Albi, et Saint-Jean, à Perpignan, sont les types les plus connus. L'église Sainte-Cécile, à Albi, n'a pas d'arcs-boutants, mais des contreforts en forme de tourelles, qui font une saillie profonde à l'intérieur, encadrant les chapelles

latérales (fig. 3). On a cru voir dans ces contreforts la solution du problème du contrebutement des voûtes hautes sans le secours des arcs-boutants, et on a loué l'idée de ces contreforts intérieurs à l'abri des intempéries ; mais on semble oublier que, cette cathédrale étant dépourvue de bas-côtés, les architectes n'ont pas eu à résoudre le problème qui consiste à contrebuter les voûtes hautes, en passant au-dessus de ces bas-côtés.

On désigne généralement sous le nom de *gothique rayonnant* l'art architectural du XIV[e] siècle : cette appellation ne correspond à rien de bien précis. Les édifices du XIV[e] siècle peuvent être ainsi caractérisés. A l'extérieur, les portails sont surmontés de *gâbles*. On appelle ainsi des frontons triangulaires, posés au-dessus de l'arc des baies (pl. IX). Ces gâbles existaient déjà au XIII[e] siècle, notamment à la Sainte-Chapelle de Paris ; mais, au XIV[e] siècle, ils prennent une importance particulière (pl. IX). D'autre part, la mouluration, c'est-à-dire les archivoltes de l'ébrasement et leur support, est en saillie sur la décoration (pl. IX). Il en résulte une impression de sécheresse, accentuée encore par les motifs de décoration linéaire : angles, triangles curvilignes, etc. Toute cette décoration linéaire attire l'œil au détriment de la sculpture (pl. IX).

On ne trouve plus, au XIV[e] siècle, cette admirable alliance de l'architecture et de la sculpture, qui est l'apanage du XIII[e] siècle, époque où la décoration domine si heureusement la mouluration (pl. VIII).



Portail latéral de la cathédrale de Rouen.

Au XIVe siècle il n'y a plus, comme au XIIIe, l'alliance intime de l'architecture et de la sculpture. Les lignes de l'architecture dominent et la mouluration est en saillie sur la décoration.

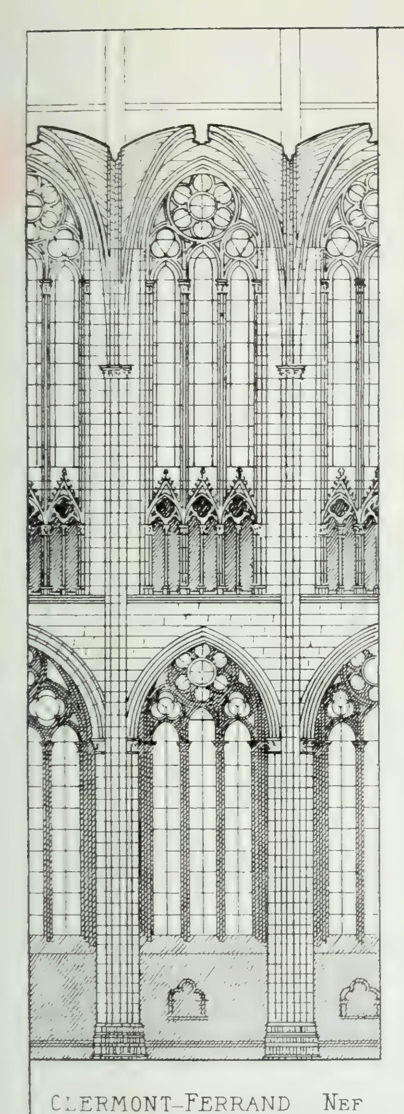
A l'intérieur, le grand principe de l'architecture gothique, la subordination des piliers aux arcs, s'affirme à tel point que nous voyons ces piliers formés d'un faisceau de colonnettes. Ils ne sont que la reproduction, en section horizontale, de la mouluration des arcs qu'ils supportent ; en d'autres termes, les piliers et les arcs présentent le même profil.

Les murs sont de plus en plus ajourés et le triforium de la nef se marie avec les fenêtres hautes (pl. X, Clermont-Ferrand). Les chapiteaux n'ont plus besoin, comme au XIII[e] siècle, d'être en encorbellement, puisque les arcs se prolongent le long des piliers : aussi voit-on s'amaigrir la saillie du tailloir. Une autre particularité des chapiteaux du XIV[e] siècle consiste dans la façon dont les angles du tailloir sont disposés : très souvent un de ces angles est en saillie et figure au milieu du chapiteau.

Enfin, conséquence du prolongement des arcs le long des piliers, on peut observer qu'il y a autant de chapiteaux que d'arcs.

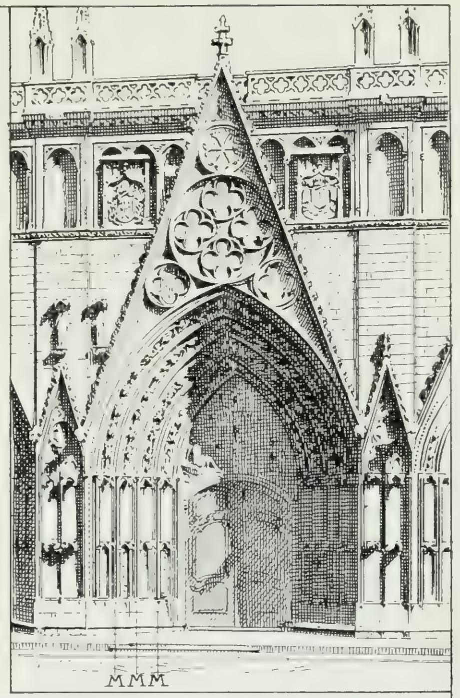
Les crochets, en usage dans les chapiteaux du XIII[e] siècle (pl. V), disparaissent et font place à des bouquets de feuillage, qui souvent débordent sur la saillie du tailloir (pl. X). Les bases des piliers se modifient également, comme on le verra plus loin.

D'une façon générale, on ne rencontre plus l'admirable harmonie de l'architecture et de la sculpture du XIII[e] siècle. Dans les façades du XIV[e] siècle, ce sont les lignes qui dominent.



CLERMONT-FERRAND NEF

Comparer cette NEF avec celle d'AMIENS



LYON. St JEAN M. *Moulurațion*



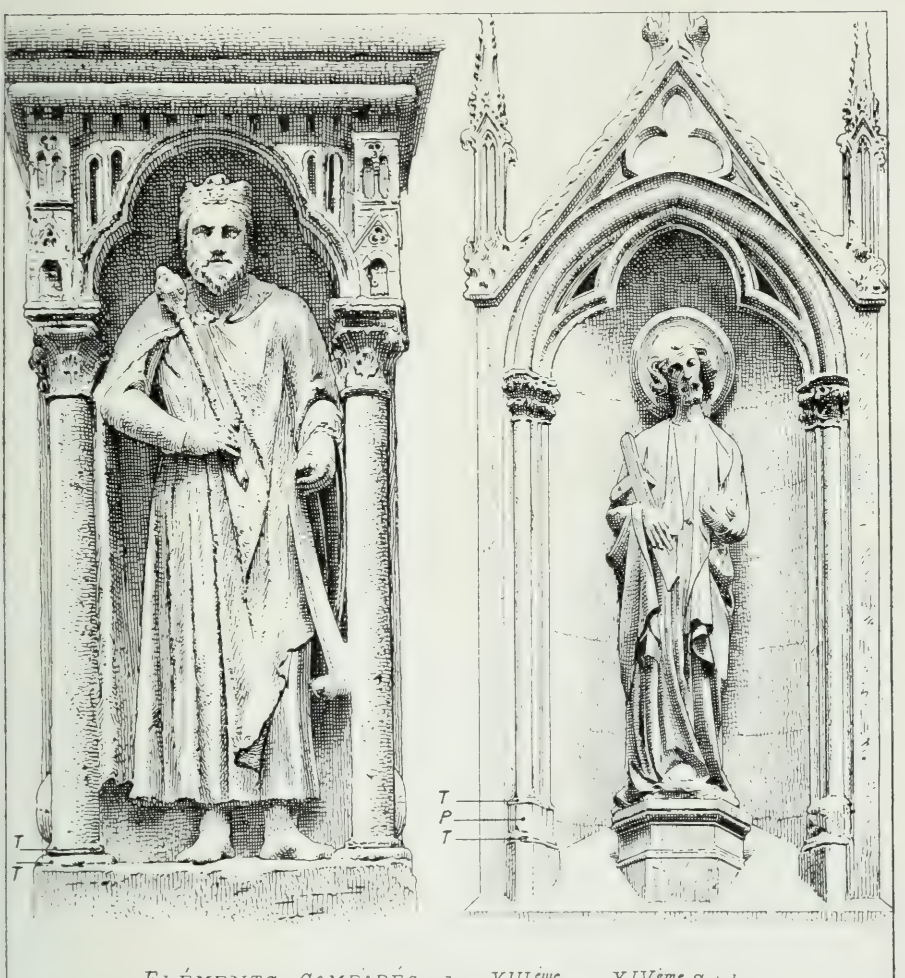
PARIS. Ne De CHŒUR *Chapiteau a bouquets de feuillage*

Chapitre VI

ÉLÉMENTS COMPARÉS DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES

Pour distinguer le XIIIe siècle et le XIVe, on avait coutume naguère de considérer la forme des fenêtres et le dessin de leurs meneaux. Cette théorie est aujourd'hui abandonnée. Autrement logique est la méthode basée sur la structure, la décoration et la sculpture (pl. XI).

XIIIe Siècle	*XIVe Siècle*
STRUCTURE Les supports sont monocylindriques et reçoivent sur leur chapiteau la retombée de l'arc.	**STRUCTURE** Les supports sont formés d'un faisceau de colonnettes, qui ne sont que le prolongement des arcs qu'elles supportent.
CHAPITEAUX Ils jouent le rôle de supports en encorbellement et sont ornés de crochets.	**CHAPITEAUX** Ils ne font que marquer la naissance des arcs et sont ornés de bouquets de feuillage.
BASES Elles sont formées de deux tores, séparés par une scotie : le tore inférieur est très développé.	**BASES** Elles sont formées de deux tores séparés par une partie très allongée ; le tore inférieur est très réduit.
STATUAIRE Simplicité des draperies. Noblesse d'attitude et d'expression. Sobriété d'exécution dans les détails. Idéalisme.	**STATUAIRE** Draperies compliquées. Attitudes maniérées, avec un *hanchement* particulier. Détails exécutés avec minutie : cheveux soigneusement bouclés. Naturalisme.



ELÉMENTS COMPARÉS des XIIIème et XIVème Siècles

XIIIe Siècle	XIVe Siècle
AMIENS : Cathédrale Portail	*BORDEAUX. Eglise St* André
T – Tores *(Moulures arrondies)*	P – *Partie allongée*

Chapitre VII

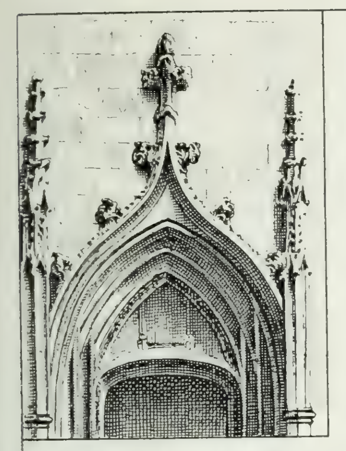
LE XVe SIÈCLE

L'art gothique du XVe siècle est la suite logique de celui du XIVe siècle. Les piliers prennent la forme monocylindrique, et les arcs pénètrent directement dans les piliers (pl. XII) ou se prolongent le long du fût. Les chapiteaux disparaissent, et parfois on les remplace par une bague (pl. XII, Saint-Nicolas-du-Port).

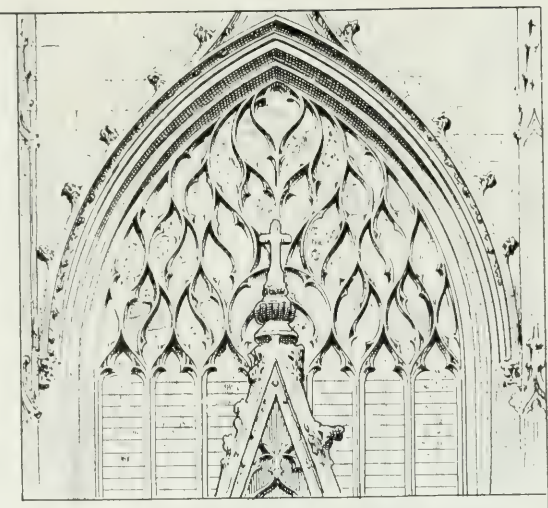
L'*arc en accolade* est l'élément caractéristique du XVe siècle. Composé d'une courbe, qui est l'arc brisé, et d'une contre-courbe, qui est une courbe renversée formant la pointe (pl. XII, Bordeaux, Saint-Éloi), il est le plus souvent orné de crochets de feuillage. Le tracé, sinueux comme des flammes, des meneaux des fenêtres (pl. XII) a fait donner au style du XVe siècle le nom de *flamboyant*. L'éclairage des églises est alors plus lumineux encore qu'au XIVe siècle.

Les édifices les plus caractéristiques du XVe siècle sont : les églises de Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle), de Saint-Étienne, à Toul, de Saint-Maclou, à Rouen, de Saint-Vulfran, à Abbeville, de la Trinité, à Vendôme, de Saint-Jacques, à Lisieux ; la cathédrale de Quimper ; les églises de Saint-Martin, à Argentan, de Caudebec (Seine-Inférieure), de Cléry (Loiret) ; les chœurs de la cathédrale de Metz et de l'église de Saint-Séverin, à Paris.

Parmi les monuments civils, on peut citer : l'hôtel Jacques Cœur, à Bourges ; l'hospice de Beaune ; l'hôtel de Cluny, à Paris ; les Hôtels de ville de Douai et de Compiègne ; le château de Josselin (Morbihan).



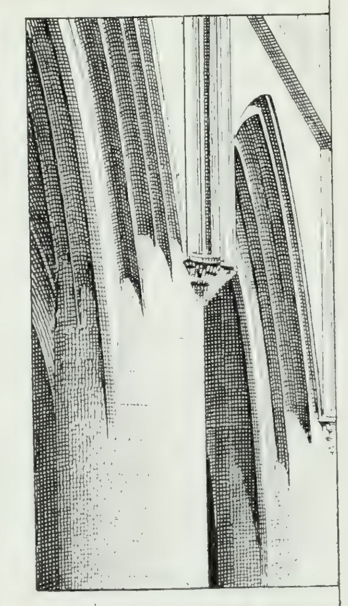
ARC en ACCOLADE
BORDEAUX St ELOI



FENÊTRE FLAMBOYANTE VENDOME. La TRINITÉ



EGLISE de St NICOLAS du PORT. (Mthe & Moselle)



PÉNÉTRATION DIRECTE DES ARCS
DANS LES PILIERS

LISIEUX St JACQUES

Chapitre VIII

ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE DU XIIIe AU XVe SIÈCLE

L'art gothique évolue durant trois siècles, suivant une loi immuable, qui est la subordination des piliers aux arcs. Aussi voit-on les piliers se modifier par étapes (pl. XIII) jusqu'à devenir, au XVe siècle, le prolongement des arcs. Voici, d'ailleurs, comment se produit cette évolution :

XIIIe Siècle	*XIVe Siècle*	*XVe Siècle*
PILIERS	PILIERS	PILIERS
Ils sont cantonnés de colonnes engagées, destinées à recevoir sur le tailloir de leur chapiteau la retombée des arcs. La section en plan des colonnes engagées est différente de celle des arcs.	Formés d'un faisceau de colonnettes reliées entre elles par des gorges et des filets, ils reproduisent exactement la mouluration des arcs qu'ils supportent.	La mouluration des arcs à arêtes plus tranchantes et à gorges profondes se prolonge le long des piliers, sans interruption jusqu'à la base. Une partie de la mouluration des arcs pénètre directement dans les piliers.
CHAPITEAUX	CHAPITEAUX	CHAPITEAUX
Ils jouent le rôle de supports en encorbellement. Les tailloirs sont toujours carrés.	Ce ne sont plus des supports, mais des ornements. Les tailloirs sont octogonaux.	Les chapiteaux, qui n'ont plus aucune utilité, disparaissent.



Coutances _ Bas-Côté — St Germer _ Chapelle — Argentan _ Bas-Côté.

Chapitre IX

ÉVOLUTION DES BASES DES PILIERS

Les bases des piliers se modifient durant trois siècles de la façon suivante :

Dans la première moitié du XIIIe siècle, leur profil se compose de deux tores et d'une scotie arrêtée par des filets. Au milieu du siècle, le tore supérieur se dédouble, la scotie se creuse et le tore inférieur se développe. A la fin de ce même siècle, la scotie a disparu.

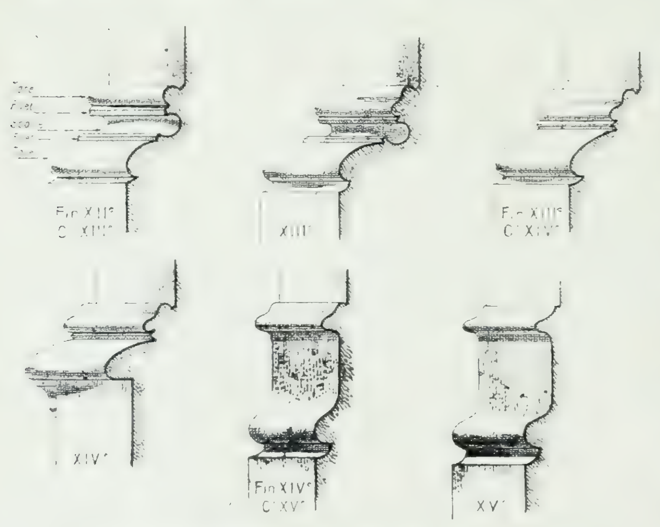


Fig. 4. — Bases des piliers du XIIe au XVe siècle.

Au XIVe siècle, le départ supérieur de la base se réunit par une partie allongée à un tore inférieur très réduit.

Au XVe siècle, les mêmes éléments dominent, mais plus accentués.

Durant ces trois siècles, les socles sont, en général, carrés ou à pans coupés ; cependant, on en observe parfois de circulaires, notamment en Normandie, en Bretagne et dans le Maine.

Chapitre X

LE XVIe SIÈCLE

Le XVe siècle avait vu le commencement de la décadence de l'art gothique. Au XVIe siècle cette décadence s'accentue. Alors qu'au XIIIe siècle chaque ornement, chaque motif de décoration est à sa place, au XVe siècle et au XVIe il y a une profusion d'ornements inutiles. Les lignes de l'architecture disparaissent sous une décoration exubérante ; les détails amoindrissent les masses, et nous ne retrouvons plus cette admirable alliance de l'architecture et de la sculpture de la belle époque gothique. Le mépris que les XVIIe et XVIIIe siècles ont témoigné pour l'art gothique provient certainement des défauts incontestables de l'architecture des XVe et XVIe siècles.

On a coutume de considérer l'année 1453, date de la prise de Constantinople par les Turcs, comme marquant la fin du moyen âge et de l'art gothique et le début de la Renaissance. Ce n'est là qu'une date idéale. Jusqu'au premier quart du XVIe siècle, l'art français reste fidèle à ses traditions, et la période gothique continue.

L'art gothique du XVIe siècle nous a laissé quelques édifices importants, comme l'Hôtel de ville de Saint-Quentin, les églises de Brou (Ain), de Saint-Ricquier (Somme), de Dreux, de Montfort-l'Amaury. Mais il faut mettre hors de pair le chœur de la cathédrale d'Albi et le portail latéral de la cathédrale de Senlis.

L'art gothique du XVIe siècle présente certains caractères qui le différencient nettement de celui des époques précédentes.

L'arc en accolade du XVe siècle devient l'*arc en accolade en contre-courbes brisées*, c'est-à-dire que les courbes sont renversées au sommet (pl. XIV, Saint-Ricquier) et forment une brisure très accentuée.

Les crochets de feuillage deviennent des masses informes d'un dessin lourd et mou.

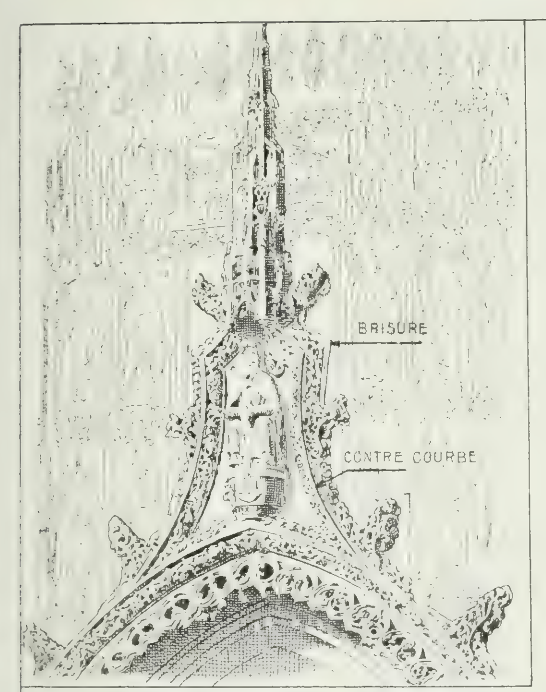
Les piliers sont formés de colonnes soudées et raccordées entre elles (pl. XIV) par des courbes dont les passages sont à peine sensibles.

Il y a une surabondance de décoration, notamment dans les lucarnes (pl. XIV), où se multiplient les arcatures, les pinacles, les petits arcs-boutants. Par une étrange aberration, les arcs-boutants associent des lignes courbes à la ligne droite du rampant.

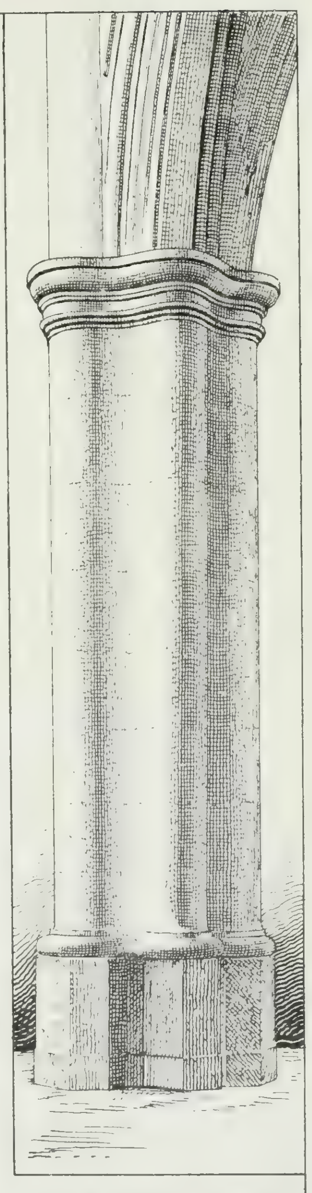
Une autre méthode particulière au XVIe siècle consiste à multiplier les nervures dans les croisées d'ogives. L'espace laissé libre entre les liernes et les tiercerons est souvent si restreint qu'on le remplit par des dalles appareillées. A l'intersection des nervures, des clefs pendantes prennent un grand développement.

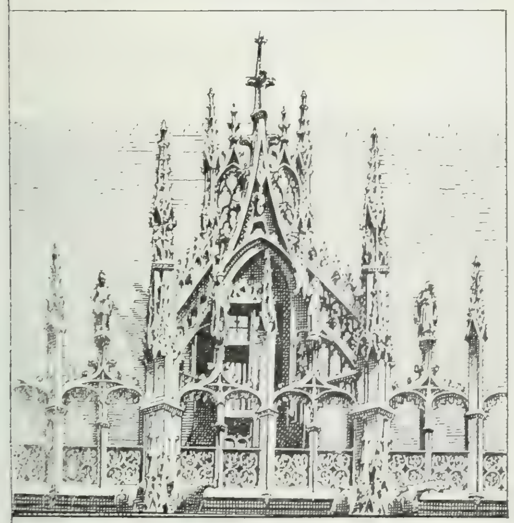
L'édifice le plus marquant de cette époque est le Palais de Justice de Rouen qui a été l'objet de discussions passionnées.

A vrai dire, si la multiplicité des éléments décoratifs manque souvent de logique, on ne peut s'empêcher d'admirer la richesse et la fantaisie du décor qui est déjà dans le caractère de la Renaissance.



Arc a Contre-Courbes Brisées





Rouen Palais-de-Justice Lucarne

Type de Piliers du XVIe Sle
Montfort l'Amaury
(Église)

Chapitre XI

LES CLOCHERS

Les clochers se composent d'une base carrée qui est le clocher proprement dit. Sur cette base carrée vient s'implanter la flèche octogonale. On a vu comment l'art roman ramenait le carré à l'octogone grâce à de petites voûtes coniques appelées *trompes*, placées à chacun des angles du carré. L'art gothique adopte le même système de construction ; mais il élève un étage octogone entre la base du clocher et la flèche (fig. 5, Chartres). Ce dernier étage octogone est percé de lucarnes et cantonné aux angles de pinacles, dont les gâbles aigus viennent mordre la base de la flèche, dissimulant ainsi d'une façon très habile le passage du carré à l'octogone. Le clocher de la cathédrale de Senlis (fig. 6) passe à juste titre pour un des clochers les mieux étudiés : les quatre pinacles d'angle y sont si heureusement combinés que la transition entre la base du clocher et la flèche est à peine visible ; les lucarnes de la flèche contribuent à donner à l'ensemble une extrême légèreté.

En Bretagne, et souvent aussi en Normandie, un balcon ajouré sépare nettement la base du clocher de la flèche (fig 7).

Tels sont les beaux clochers de Notre-Dame du Kreizker, à Saint-Pol-de-Léon, de Quimper, de Carentan.

Les clochers du XVe siècle disparaissent sous l'abondance des motifs de décoration (clocher de Caudebec ; tour de Beurre, à Rouen).

La plupart des clochers de nos grandes cathédrales (Paris, Amiens, Reims, Bourges) étaient destinés



Fig. 5.
CHARTRES. — Clocher.



Fig. 6.
SENLIS. — Clocher.



Fig. 7.
QUIMPER. — Clocher.

à recevoir des flèches immenses qui ne furent pas exécutées. Presque tous ces clochers, à l'exception de celui de Notre-Dame de Paris, ont l'étage octogone qui devait recevoir la flèche.

Chapitre XII

LA STATUAIRE GOTHIQUE DU XIIIe AU XVIe SIÈCLE

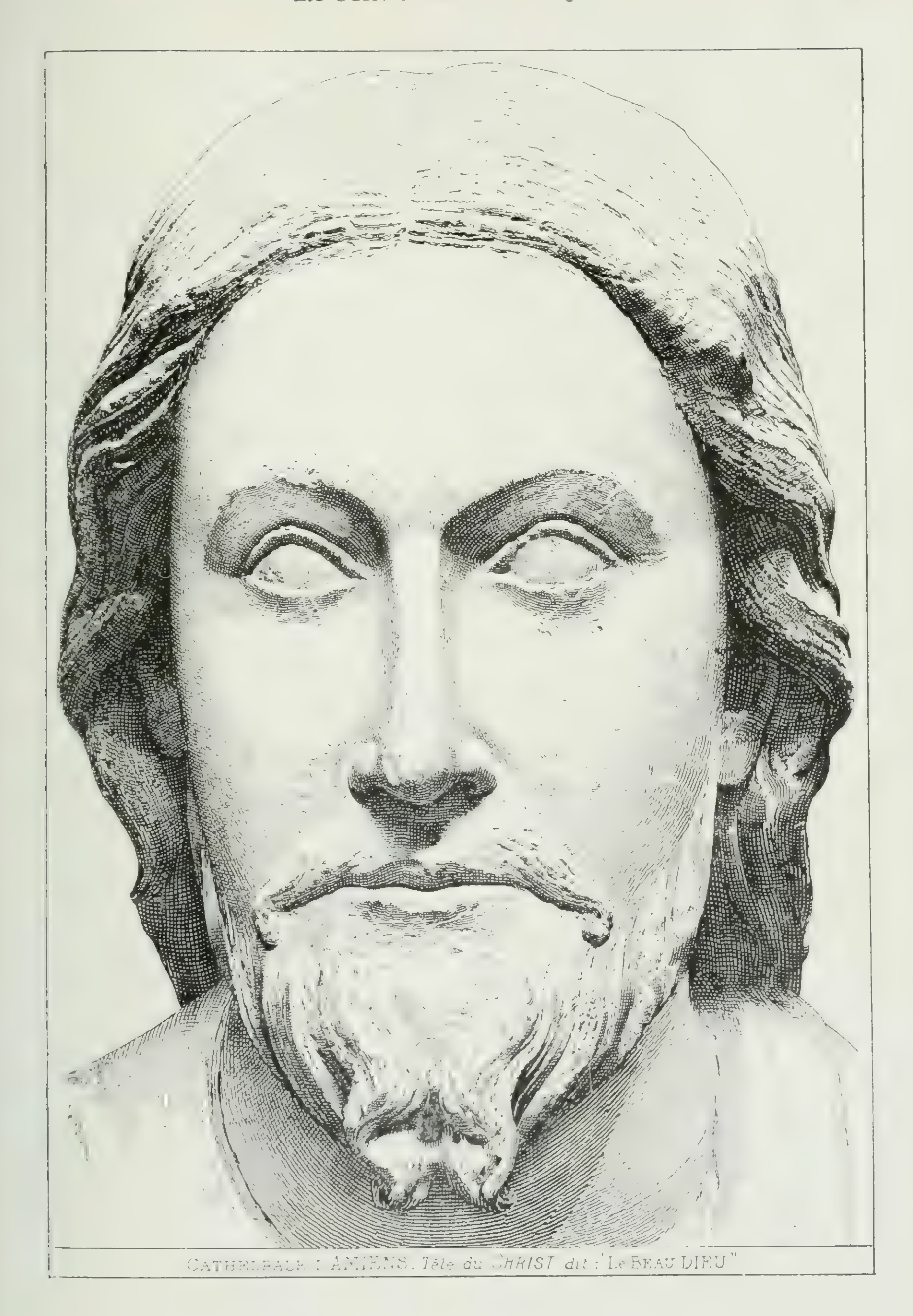
On a dit avec raison qu'au moyen âge le genre humain n'a rien pensé qu'il ne l'ait écrit en pierre. La cathédrale gothique est un véritable livre de pierre,



Fig. 8. — AMIENS : le Beau Dieu. — PARIS : Vierge du portail nord. REIMS : Grand-Prêtre. — CHARTRES : saint Théodore.

en effet. Sur les portails se développent non seulement les thèmes sacrés de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Légende dorée, mais encore la représentation des Vertus et des Vices, et aussi une abondante illustration, donnant l'image des saisons, du zodiaque, etc.

La statuaire du XIIIe siècle est la plus intéressante de tout l'art français. On l'a souvent comparée à la



CATHÉDRALE D'AMIENS. Tête du CHRIST dit : "Le BEAU DIEU"

statuaire grecque. C'est, en effet, la même façon de modeler (fig. 8), la même idéalisation des types pris dans la nature (pl. XV).

La facture est large et sobre ; les amples draperies tombent naturellement et sans recherche (fig. 8) : les visages ont une expression de noblesse supérieure, qu'on ne rencontre à aucune autre époque.

A la fin du XIIIe siècle, il y a déjà moins d'idéalisation, et la préoccupation de reproduire exactement le modèle est sensible (fig. 9, Vierge d'Amiens). Les draperies sont moins simples ; la facture des têtes et des mains est déjà empreinte de maniérisme : l'art s'humanise.



Fig. 9. – Vierges d'AMIENS, de RAMPILLON, de RIOM, de SAINT-GALMIER.

Au XIVe siècle, les figures présentent un hanchement particulier : tout le poids du corps est porté du même côté ; les visages ont souvent une expression banale (fig. 9, Vierge de Rampillon).

Au XVe siècle, le hanchement persiste et les visages reprennent de l'expression (fig. 9, Vierge de Riom).

C'est l'époque de l'art franco-flamand [1], dont le siège est à Dijon et qui nous a laissé notamment les admirables figures de la Chartreuse de Champmol, par Claus Sluter.

Le XVI[e] siècle est l'époque de l'habileté consommée de l'exécution, du réalisme et de l'observation minutieuse (fig. 9, Vierge de Saint-Galmier).

CHAPITRE XIII
LES VITRAUX

XIII[e] siècle. — Les vitraux du XIII[e] siècle sont en général inférieurs à ceux du XII[e] pour la richesse et l'harmonie, aussi bien que pour la fabrication. Cela s'explique par la hâte avec laquelle les églises furent construites et par le nombre insuffi-



Fig. 10. — Vitrail de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.

(1) En 1369, la Flandre et la Bourgogne furent réunies par le mariage du duc de Bourgogne avec Marguerite, héritière des comtes de Flandre.

sant des verriers. Cependant, il faut faire exception pour les vitraux de Chartres, de Bourges, d'Amiens, d'Orbais, ainsi que pour les verrières du transept nord de Notre-Dame de Paris.

Malgré cette infériorité, on doit reconnaître que les gestes et les attitudes sont alors incontestablement plus naturels qu'au XIIe siècle (fig. 10). Les verrières de la Sainte-Chapelle de Paris sont célèbres à juste titre : le coloris des trois premières fenêtres à droite est inimitable.

Les bordures des vitraux sont moins larges au XIIIe siècle qu'au XIIe, bien qu'ornées des mêmes éléments décoratifs. Les grisailles, déjà en usage au XIIe siècle, deviennent très fréquentes au XIIIe ; elles sont composées d'ornements géométriques se détachant sur un fond gris uni ou hachuré. Au milieu du XIIIe siècle, on observe des grisailles avec des filets de couleurs.

XIVe siècle. — Les vitraux du XIVe siècle sont beaucoup plus clairs et d'une tonalité plus froide. C'est au XIVe siècle que fut découvert le procédé d'application du jaune au moyen de sels d'argent, procédé qui fut très employé. Les principales verrières de cette époque sont celles de Saint-Jean de Lyon, de Saint-Nazaire de Narbonne, des cathédrales de Beauvais et de Carcassonne.

XVe siècle. — Comme au XIVe siècle, les figures debout sont placées sous des dais d'une grande envergure. C'est au XVe siècle que commence l'usage des ***phylactères***, larges banderoles que tiennent les personnages et sur lesquelles sont inscrits, soit des légendes explicatives, soit des versets des psaumes. Les plus belles verrières du XVe siècle sont celles de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges, de l'église Saint-Ouen, à Rouen, de la chapelle de Riom et du chœur de l'église Saint-Séverin, à Paris.

XVIe siècle. — Au XVIe siècle, l'art du vitrail est à son apogée. D'une part, le dessin et le modelé atteignent la perfection ; la fabrication, d'autre part, s'enrichit de nouveaux procédés. On double certains verres pour avoir des couleurs d'une tonalité intense, et, en enlevant à la molette une partie de ces doublures, on obtient des détails d'une délicatesse extrême. Enfin, on a recours à l'émail pour produire des tonalités plus fondues.

Les plus beaux vitraux du XVIe siècle sont, sans doute, ceux de la cathédrale d'Auch. Ces verrières sont à la fois d'une harmonie et d'une vigueur de tons incomparables. Il faut citer aussi les vitraux des églises de Conches (Eure), de Saint-Étienne, à Beauvais, de Saint-Gervais, à Paris, de Saint-Bonnet, à Bourges.

Chapitre XIV

L'ARCHITECTURE CIVILE

Durant toute la période du moyen âge, du XIe au XVe siècle, l'architecture civile est entièrement dominée par l'architecture religieuse, et cela s'explique aisément. A cette époque, en effet, la noblesse ne songe qu'à guerroyer, tandis que les religieux construisent des églises et des monastères. Le seul foyer intellectuel et artistique est le cloître, les seuls centres d'instruction sont les monastères ; et, lorsque les Universités sont créées, elles restent sous la domination de l'Église. D'autre part, la vie publique est intimement liée à l'église, qui est le lieu de délibération de la commune. En 1302, les premiers États généraux se réuniront à Notre-Dame de Paris.

Comment s'étonner, dès lors, de trouver dans l'architecture civile les mêmes principes de construc-

tion, la même décoration que dans l'architecture religieuse ?

Les programmes civils et religieux sont pourtant fort différents : les besoins, en effet, ne sont pas les mêmes. Il s'ensuit des particularités que nous allons examiner.

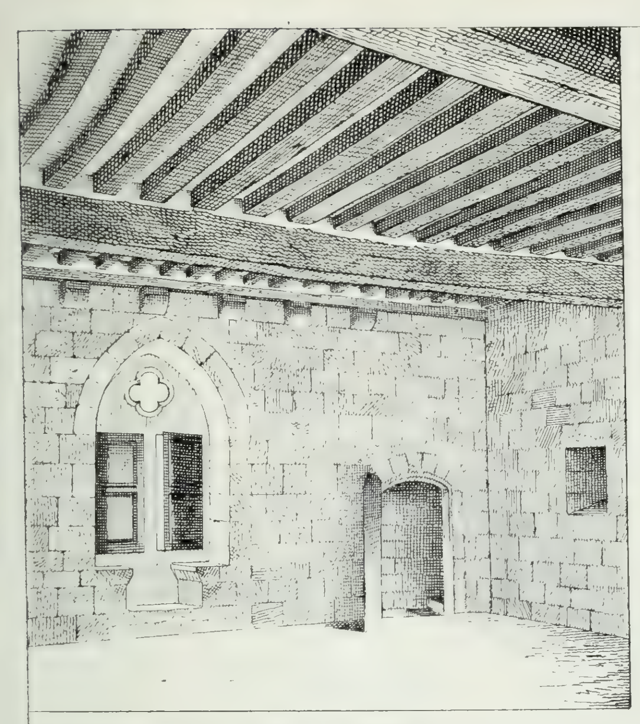
Intérieurs. — Beaucoup d'intérieurs civils gothiques sont couverts par des voûtes ; d'autres aussi, en grand nombre, sont plafonnés. Les solives apparentes sont souvent au XVe siècle décorées de sculptures. Des corbeaux de pierre soutiennent les voûtes. Les fenêtres du XIIIe siècle se composent d'un meneau de pierre qui supporte un tympan ajouré laissant pénétrer la lumière, quand les volets de bois sont clos. Deux bancs de pierre sont généralement placés dans l'épaisseur du mur (pl. XVI), et l'on y accède par une marche. Il faut arriver à la fin du XVIe siècle pour rencontrer des châssis dormants ; auparavant les châssis ouvrants, qui étaient posés en feuillure dans la pierre, étaient les seuls en usage. Le vitrage se composait de petites pièces de verre serties de plomb, ou encore de papier huilé ou de toile.

Les cheminées, tout d'abord sans ornementation au XIIIe siècle (pl. XVI), sont bientôt décorées de sculptures et d'écussons.

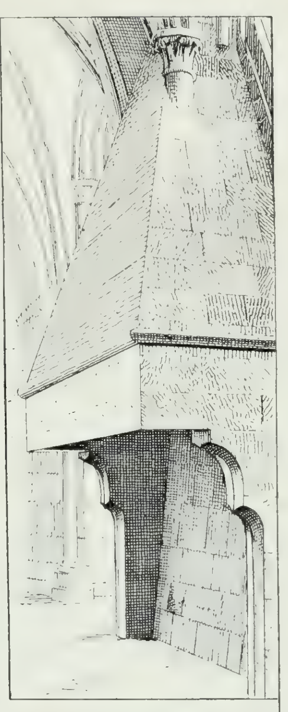
L'usage des hauts lambris de bois n'est pas antérieur au XIVe siècle. Dans les demeures seigneuriales on fixait des tapisseries ou des toiles peintes au-dessus de ces lambris.

Les escaliers étaient le plus souvent à vis, parfois à rampes droites.

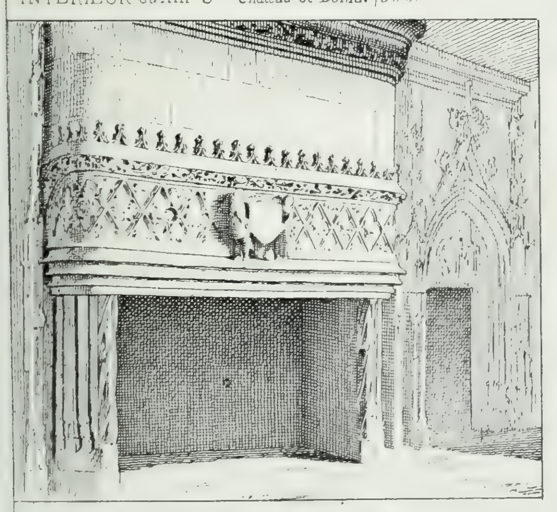
Les principaux intérieurs gothiques se voient au Mont-Saint-Michel (XIIIe siècle) ; à Sens, Salle synodale (XIIIe siècle) ; à Poitiers, Palais des comtes (XIVe siècle) ; à Beaune, Hospice (XVe siècle) ; à Bourges, hôtel Jacques Cœur (XVe siècle).



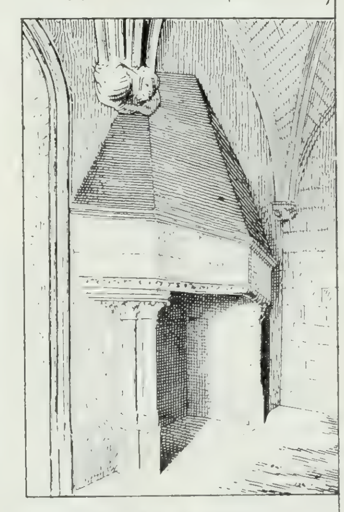
INTERIEUR du XIIIe S^le Chateau de BORAN (S. et O.)



CHEMINEE du XIIIe S^le (Mont St Michel)



INTERIEUR du XVe S^le BOURGES Lycee



CHEMINEE du XVe S^le VINCENNES Donjon

Extérieurs. — Les maisons des artisans ou des petits commerçants avaient, au rez-de-chaussée, des boutiques éclairées par une grande baie, dont la partie haute contenait un vitrage à châssis dormant (fig. 11). Pour éviter le gauchissement qui se serait produit dans de grands châssis, on avait soin de faire des fenêtres de petites dimensions. Au premier étage était la salle commune, contenant l'unique cheminée de la maison, et au-dessus se trouvaient les chambres. Ce n'est guère qu'en Alsace, et surtout à Strasbourg, qu'on rencontre les immenses toitures avec trois ou quatre étages de lucarnes ; ces toitures abritaient un vaste grenier bien aéré servant à faire sécher le linge.



Fig. 11. — Maison du XIIIe siècle.

Il faut arriver au XIVe siècle pour trouver l'hôtel particulier, la maison seigneuriale n'ayant plus l'aspect d'une forteresse. Le Palais des comtes (XIVe siècle), à Poitiers, et l'hôtel Jacques Cœur (XVe siècle), à Bourges (pl. XVII), en sont des exemples remarquables.

Comme autres types d'architecture civile gothique, on doit citer le château des Papes, à Avignon (XIVe siècle), l'hospice de Beaune (XVe siècle), l'hôtel de Cluny, à Paris (fin du XVe siècle).

Durant tout le moyen âge, on remarquera dans les édifices civils la même décoration et la même mouluration que dans les édifices religieux.



Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges.

Durant tout le moyen âge, on observe dans les édifices civils la même décoration et la même mouluration que dans les édifices religieux.

Au XIIIe siècle, une simple tour carrée, appelée *beffroi*, servait d'Hôtel de ville, les assemblées communales ayant lieu dans les églises. C'est au XVe siècle qu'apparaissent les grands Hôtels de ville, mais surtout dans le Nord, à Arras, Saint-Quentin, Douai.

Chapitre XV

LE MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX

Le mobilier religieux. — A partir du XIIIe siècle, les *chaires*, qui, à l'époque romane, étaient en bois, sont faites en pierre. Elles sont placées, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des églises, et font corps avec la construction : on y accède par un escalier disposé dans l'épaisseur du mur. Telle est la chaire du réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, qui est, il est vrai, une chaire de lecteur et non de prédicateur. Comme types de chaires extérieures, on peut citer celle de Notre-Dame de Saint-Lô et celle du cloître de Saint-Dié. Ce n'est guère qu'à partir du XVe siècle que les chaires occupent les nefs des églises ; antérieurement la prédication avait lieu du haut des *jubés*, clôtures aux parois ajourées en bois ou en pierre, séparant le chœur de la nef.

Les *autels* des églises modernes n'ont qu'une ressemblance assez lointaine avec ceux du moyen âge. Le tabernacle ne faisait pas partie de l'autel ; un petit meuble placé à proximité en tenait lieu. Les autels présentaient la forme d'une table en pierre sur laquelle s'élevait le *retable* qui était le dossier de l'autel ; ce dossier, formant écran devant le célébrant, était souvent décoré de sculptures et de peintures. L'hostie consacrée, contenue dans un récipient, *pixyde*, qui avait la forme d'une coupe, d'une colombe ou d'une tour, était suspendue au-dessus de l'autel.

Destinées aux ablutions du célébrant, les *piscines* se composaient de deux niches creusées dans le mur, avec un trou pour l'écoulement des eaux. Elles étaient placées à proximité de l'autel.

Le mobilier civil. — Avant le XVe siècle, les meubles sont faits généralement de panneaux assemblés par des clés à double queue d'aronde. Ces panneaux le plus souvent sont peints ou ornés de pentures, bandes de fer clouées servant de soutien sur les gonds. A partir du XVe siècle, apparaissent les assemblages à rainures et languettes. Les panneaux sont alors fréquemment décorés d'ornements appelés *serviette* ou *parchemin plissé* (pl. XVIII). Ces ornements sont toujours sculptés en plein bois : ils ne sont jamais rapportés. L'usage des vis est à peu près inconnu ; l'assemblage se fait à l'aide de chevilles, soit en bois, soit plus rarement en fer.

Les *coffres*, appelés aussi *bahuts*, sont les meubles les plus en usage. Ornés de pentures en fer forgé, avec une ou deux serrures, et souvent recouverts de peau, ils abritent les vêtements, le linge, les objets précieux.

Les *crédences* (pl. XVIII) étaient des buffets de salle à manger qui servaient, dans les maisons seigneuriales, à faire les « essais ». C'est là que les officiers de bouche goûtaient les premiers aux mets et à la boisson : d'où, au XVe siècle, l'expression de « faire crédence », pour « faire un essai ».

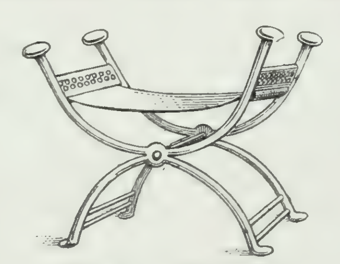


Fig. 12. — Faudesteuil de la cathédrale de Bayeux.

Durant tout le moyen âge, la chaise, *chaire* ou *chaière*, est réservée au seigneur, au chef de famille. Au XIIIe siècle, le dossier est assez bas. Au

XV[e] siècle, au contraire, le dossier s'élève et un dais le surmonte (pl. XVIII). Les *faudesteuils*, ou fauteuils, de l'époque romane, continuent à être en usage : on les nomme souvent aussi des *chaières*. Ce ne sont plus des sièges pliants : les pieds sont fixes. La cathédrale de Bayeux conserve, dans son Trésor, un faudesteuil en fer, du XIV[e] siècle (fig. 12), avec sangle en cuir et des bras terminés par des boules.

Luminaire. — La cire et l'huile ont été, l'une et l'autre, d'un usage commun pour l'éclairage au moyen âge. C'est seulement dans les églises que figurent les lustres qui sont faits en bois ou en fer forgé, plus rarement en bronze doré ; ils affectent généralement la forme d'une couronne. Les lanternes sont également connues. Celle de Vézelay (pl. XVIII) est en cuivre battu, et les ouvertures sont fermées par des plaquettes de corne ; à l'intérieur, une pique solide recevait le cierge.

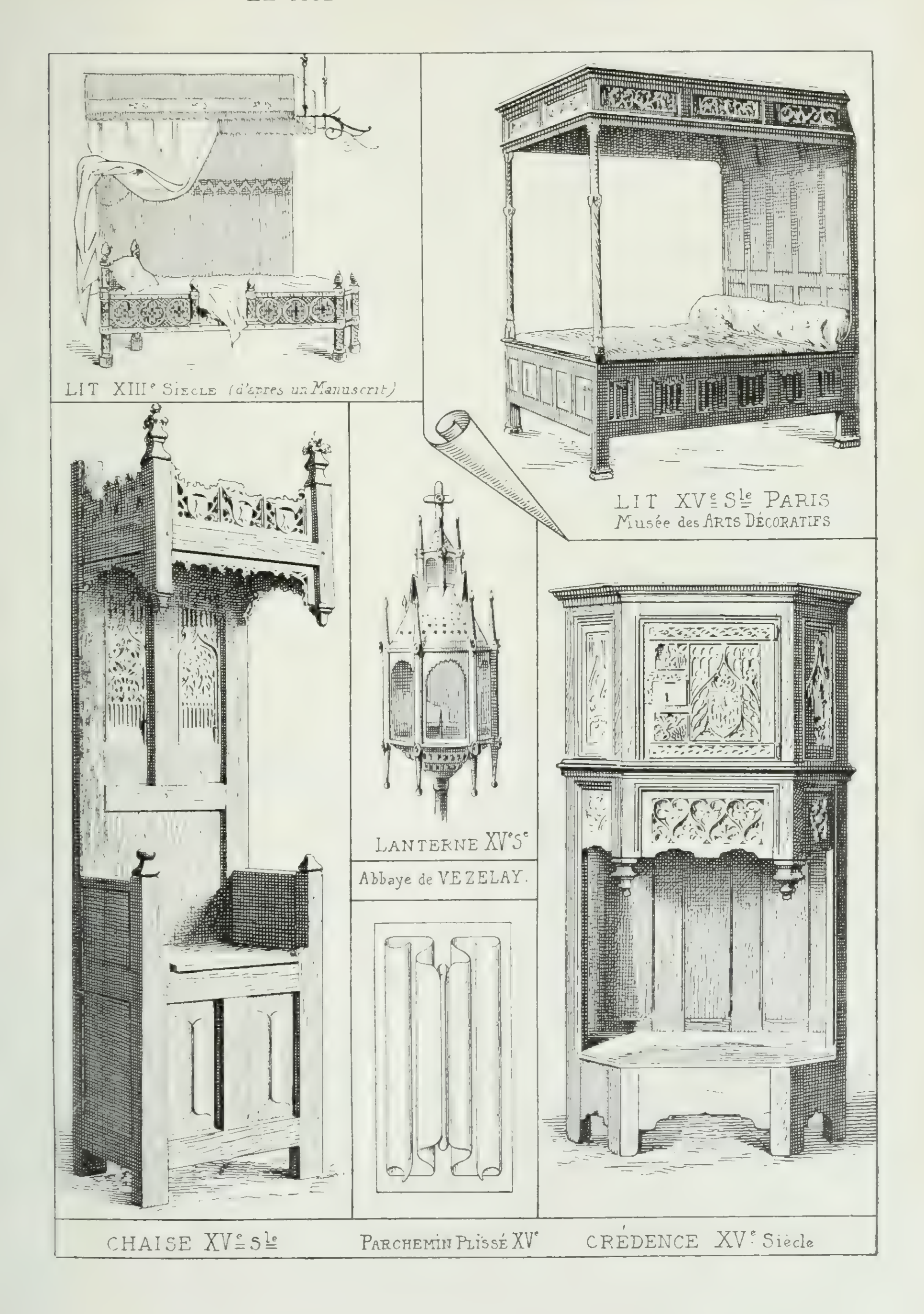
Chapitre XVI

LES TAPISSERIES ET LA PEINTURE

L'histoire de la tapisserie, avant le XIV[e] siècle, est encore assez obscure (1). C'est dans le dernier quart de ce siècle que les ateliers de Paris, sous la direction de Nicolas Bataille, exécutèrent les belles tapisseries en vingt-quatre couleurs, représentant des scènes de l'Apocalypse, qui sont conservées à la cathédrale d'Angers. Au XV[e] siècle, les Flandres et l'Artois témoignent d'une activité extraordinaire ; et les ateliers de Bruges, Courtrai, Bruxelles et Arras travaillent pour l'Eu-

---

(1) La célèbre tenture de la reine Mathilde, conservée à Bayeux et qui date de l'époque romane, est une broderie et non une tapisserie.


LIT XIIIe Siecle (d'apres un Manuscrit)
LIT XVe Sle PARIS
Musée des ARTS DÉCORATIFS
LANTERNE XVe Se
Abbaye de VEZELAY.
CHAISE XVe Sle
PARCHEMIN PLISSÉ XVe
CRÉDENCE XVe Siècle

rope entière : Arras fait la basse lisse, et Bruxelles la haute lisse. Mais, en 1477, Arras ayant été mis à sac, les ouvriers tapissiers émigrent à Bruxelles, qui désormais tiendra le premier rang, et cela jusqu'au milieu du XVIe siècle.

Les tapisseries gothiques, surtout au XVe siècle, sont d'une grande richesse ; les fils d'or et d'argent se mêlent à la soie teintée et à la laine. Les auteurs de tapisseries, comme les autres artistes leurs contemporains, ignorent d'ailleurs la perspective, et leurs personnages se superposent par rangées ; mais le réalisme des figures est frappant. Les bordures sont très étroites ou nulles. Le nombre de couleurs employées est assez restreint : on ne compte que douze coloris différents dans les plus anciennes tentures. Les principales tapisseries gothiques sont : la tapisserie de l'Apocalypse (XIVe siècle), à la cathédrale d'Angers ; la Présentation au Temple (XIVe siècle), au Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles ; la Multiplication des pains et le Triptyque de la Vierge (XVe siècle), au Musée du Louvre.

La période gothique est l'époque par excellence des manuscrits enluminés *(Psautier de saint Louis,* XIIIe siècle ; *Très riches Heures du duc de Berry,* début du XVe). L'art de la peinture à l'huile, connue depuis longtemps, ne se manifeste vraiment qu'au XVe siècle avec les peintres flamands qui donnent aux couleurs une intensité nouvelle. Le plus célèbre de ces peintres est *Jean Van Eyck*, portraitiste incomparable ; il faut citer aussi *Thierry Bouts, Roger Van der Weyden,* ou *Roger de La Pasture,* et surtout *Memling,* dont le chef-d'œuvre est la Châsse de sainte Ursule, à Bruges. En France, le tourangeau *Jean Fouquet* (1415-1485) est à la fois miniaturiste *(Livre d'Heures d'Étienne Chevalier)* et peintre. Le Musée du Louvre possède de cet artiste deux portraits (Charles VII et Guillaume Juvénal des Ursins).

Chapitre XVII

L'ARCHITECTURE MILITAIRE

L'importance de l'architecture militaire au moyen âge résulte de l'insécurité qui régnait dans les campagnes, insécurité provenant des invasions et des luttes perpétuelles des seigneurs entre eux. Les villes alors sont entourées d'une ceinture composée de longs pans de murs, appelés *courtines* (pl. XIX), qui servent de liaison entre les tours. Ces courtines sont défendues par un crénelage formé d'une succession de parties pleines, les *merlons*, et de parties vides, les *créneaux*.

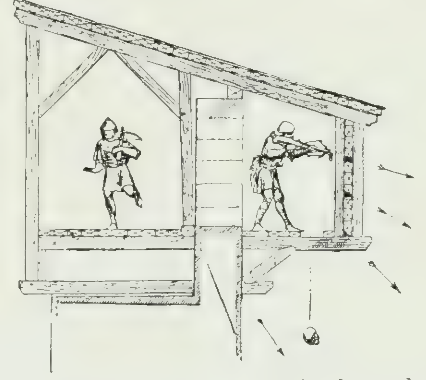


Fig. 13. — Hourd et chemin de ronde. (D'après Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*.)

Hourds. — Pour combattre l'ennemi se présentant au pied des murs et cela sans se découvrir aux créneaux, on construisait des galeries saillantes en bois, appelées *hourds*. Des vides étaient réservés dans le plancher pour lancer des projectiles (fig. 13). On peut voir encore des spécimens de ces hourds à Carcassonne (pl. XIX) et à Laval.

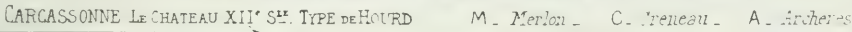
Máchicoulis. — Les *machicoulis* ne sont que des hourds en pierre supportés par des consoles ou *corbeaux*. L'intervalle entre les corbeaux était libre (pl. XIX) et permettait de laisser tomber des projectiles, qui ricochaient sur l'assaillant, grâce à la partie inférieure du mur munie d'un *profil à ricochet*. On nomme *échauguettes* des tourelles en encorbellement sur les courtines ou les tours. Les *bre-*

tèches sont de petits mâchicoulis construits au-dessus des portes.

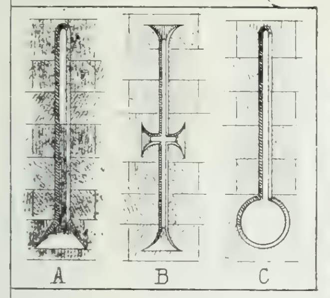
Meurtrières. — Les *meurtrières* comprennent les *archères* et les *canonnières*. Pour surveiller l'attaque et pour permettre le tir des archers et des arbalétriers, les tours étaient percées à chaque étage de longues ouvertures, étroites à l'extérieur, évasées à l'intérieur et appelées *archères* (fig. 13 et pl. XI). On faisait chevaucher ces archères dans le double but de battre tous les points de l'horizon et de ne pas affaiblir la maçonnerie par l'évasement intérieur des archères placées sur une même ligne. Au XIV[e] siècle, les archères prirent la forme d'une croix latine (fig. 13 et pl. XIX), avec trois élargissements : en haut, pour le tir à la volée, le projectile montant pour retomber verticalement ; au milieu, pour le tir de but en blanc ; en bas, enfin, pour le tir plongeant. Avec l'invention des bouches à feu, les meurtrières devinrent les *canonnières* faites d'ouvertures rondes ou ovales surmontées d'une fente pour la visée (pl. XIX).

Les châteaux du moyen âge comprenaient, en général, deux enceintes fortifiées. Dans la seconde enceinte s'élevait le *donjon*, tour plus élevée que les autres, qui servait d'habitation au seigneur et de dernier refuge aux assaillis. On y accédait par une passerelle au premier étage.

Principaux édifices : le Château-Gaillard, aux Andelys (XII[e] siècle) ; le donjon de Provins (XII[e] siècle) ; les remparts d'Aigues-Mortes (XIII[e] siècle) et d'Avignon (XIV[e] siècle) ; la Cité de Carcassonne (XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles) ; le château de Pierrefonds (XIV[e] siècle), entièrement restauré, les châteaux de Chillon (Suisse), sur le lac Léman, de Semur (Côte-d'Or), de Bourbon-l'Archambault (Allier), de Rosemont (Nièvre).



CARCASSONNE Le Chateau XIIe Sle. Type de Hourd M _ *Merlon* _ C _ *Creneau* _ A _ *Archeres*

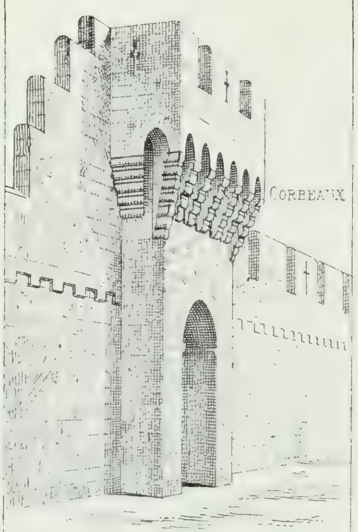


MEURTRIÈRES

A _ Archère XIIIe Sle

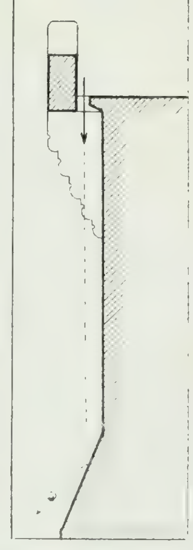
B _ d° XIVe Sle

C _ Canonnière XVe Sle



Machicoulis XIVe Sle

(Avignon Remparts)



Coupe de Machicoulis

Profil à Ricochet

Chapitre XVIII

LE STYLE LOUIS XII

Lorsque Charles VIII et Louis XII revinrent des campagnes d'Italie, ils se montrèrent enthousiasmés des splendeurs de la Renaissance italienne, en avance de près d'un siècle sur la Renaissance française. Ils comparèrent la froideur et l'austérité des châteaux de France à la gaîté et à la richesse des palais italiens.

Charles VIII, non content d'expédier en France toute une collection d'objets d'art italiens, engagea un groupe d'artistes d'outre-monts qu'il installa à Amboise, sous la direction de l'architecte *Fra Giovanni Giocondo.*

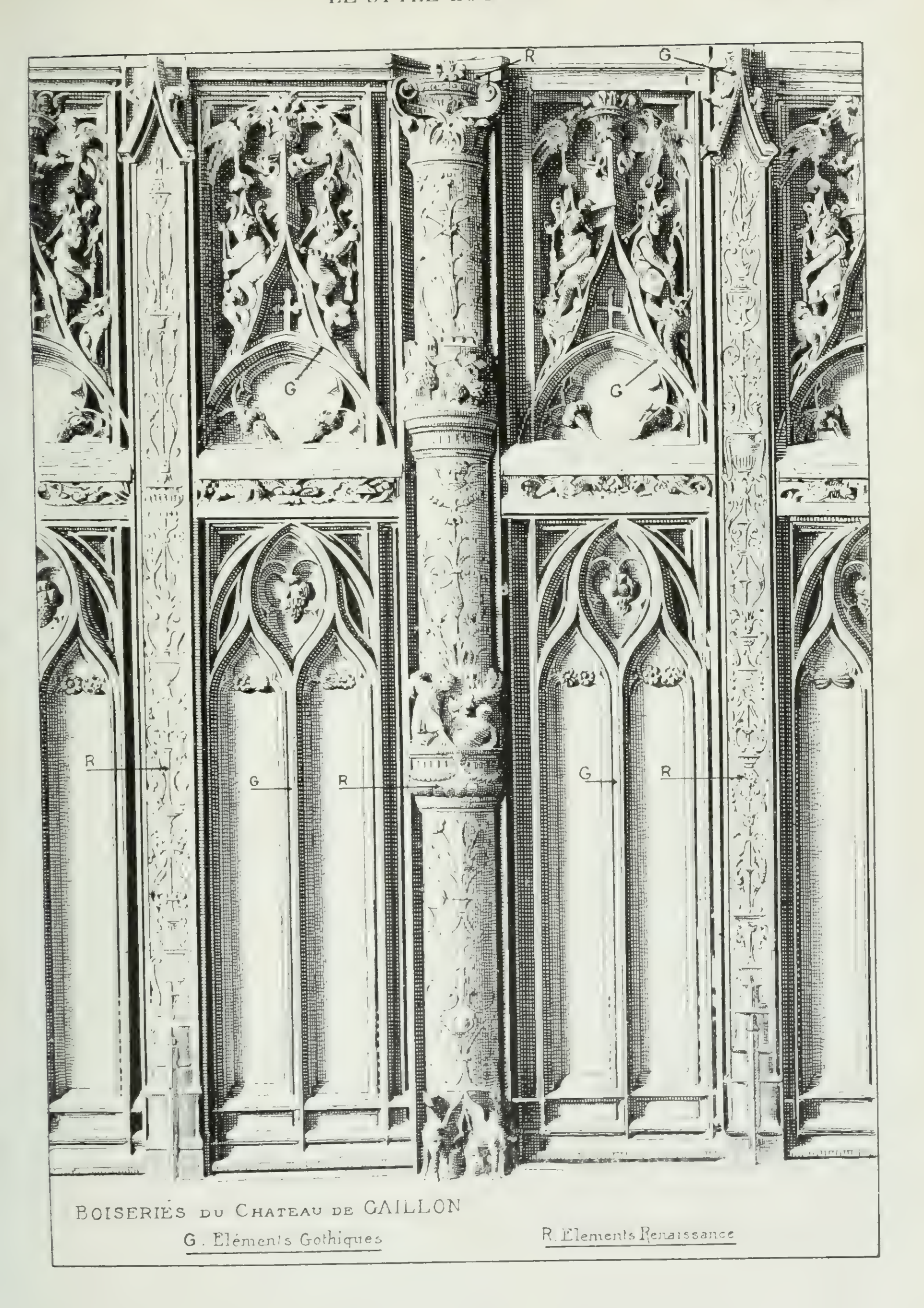
Telle fut l'origine du style Louis XII, dont la durée est très limitée, de 1498 à 1515.

Comme tous les styles de transition, le style Louis XII est hybride. Il contient des éléments qui appartiennent encore à l'art gothique, d'autres qui accusent déjà nettement la Renaissance.

On trouvera ici (pl. XX) un exemple typique du style Louis XII contenant : d'une part, des éléments gothiques, comme les arcs en accolade à contre-courbes brisées dans les panneaux supérieurs et les meneaux de fenêtres dans les panneaux du bas ; d'autre part, des éléments appartenant à la Renaissance, comme les arabesques des pilastres et les chapiteaux inspirés de l'art antique.

Les *arabesques,* importées sans doute en France par les Arabes, sont des panneaux étroits composés d'une quantité de petits motifs superposés.

Principaux édifices. — L'aile Louis XII (1503)



BOISERIES DU CHATEAU DE GAILLON

G. Eléments Gothiques R. Elements Renaissance

du château de Blois présente certaines particularités. La corniche de la tourelle, dans la cour, est décorée d'une frise d'oves, élément emprunté à l'art grec et qui avait disparu depuis trois siècles (fig. 14). On y remarque également l'emploi de l'arc surbaissé (fig. 14), ainsi que les piliers triangulaires décorés d'arabesques, tandis que les fenêtres et les lucarnes sont encore dans la tradition gothique. A l'hôtel d'Alluye (1512), également à Blois, on rencontre la même alliance d'éléments gothiques et d'éléments appartenant à la Renaissance.



Fig. 14. — Cour du château de Blois.

Parmi les autres édifices Louis XII, on peut mentionner : le palais des ducs de Lorraine, à Nancy, les Hôtels de ville de Dreux et d'Orléans, le château de Châteaudun, le bureau des Finances à Rouen, le château de Lasson, et enfin le charmant petit hôtel du Grand Cerf, aux Andelys (pl. XXI).

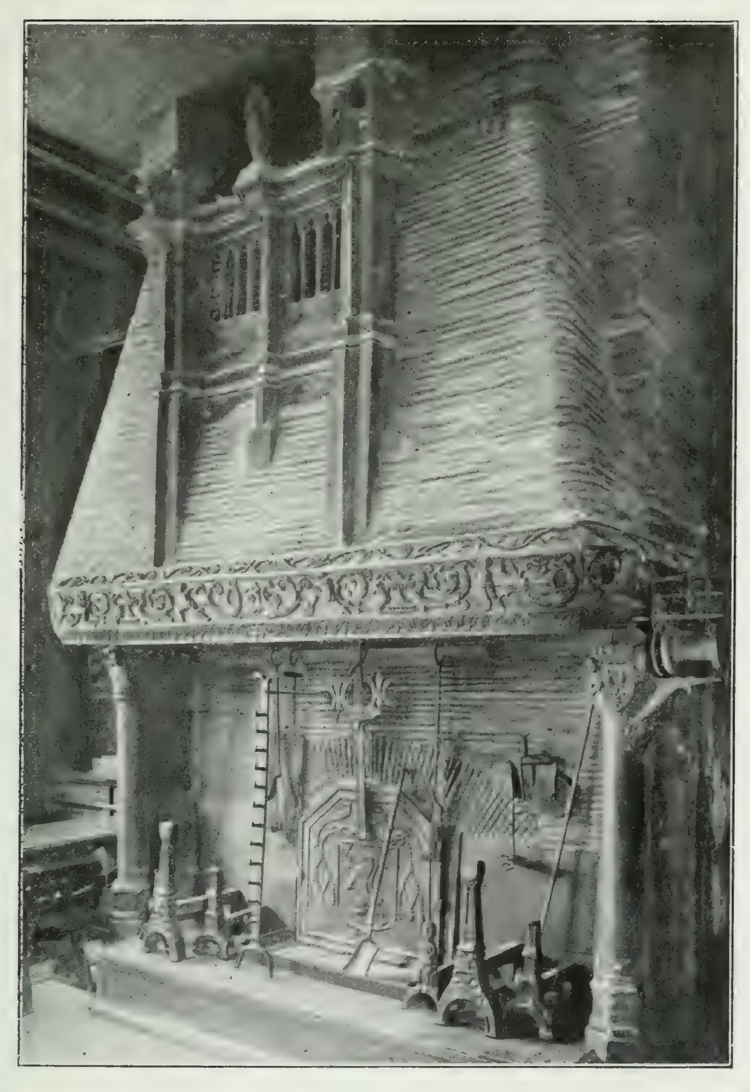


Photo N. D.

Cheminée de l'hôtel du Grand Cerf, aux Andelys.

La frise sculptée du bandeau est déjà dans le style de la Renaissance, alors que tout le décor de la hotte est encore gothique.

Chapitre XIX

L'ART GOTHIQUE EN EUROPE

Belgique. — L'art gothique belge ne diffère pas sensiblement de l'art gothique français. Les plans des cathédrales de Bruxelles, Tournai, Anvers, Gand, sont les mêmes que ceux des églises de France de la même époque. L'architecture civile mérite en Belgique une mention spéciale. Aucun pays ne possède des Hôtels de ville aussi remarquables que ceux de Bruxelles, Gand et Bruges.

Angleterre. — Les cathédrales gothiques d'Angleterre nous apparaissent comme extrêmement étroites : leur nef est, en effet, six fois plus longue que large. Les porches sont souvent placés latéralement et en saillie (Gloucester, Salisbury, Canterbury). Au XVe siècle, apparaît le style perpendiculaire, caractérisé par des fenêtres immenses et de minces meneaux parallèles (Londres, Chapelle Henri VII). Le style Tudor (1485-1558) correspond au style Louis XII en France.

Italie. — Les façades ne sont que des placages décoratifs et les arcs-boutants sont exceptionnels. L'emploi des tirants en fer, reliant les piliers, dénote une incompréhension du système de construction gothique. La cathédrale de Milan, construite en marbre blanc, est l'édifice le plus important. A Venise, l'architecture civile brille d'un vif éclat (Palais des Doges). Il faut signaler aussi les beaux Hôtels de ville de Sienne et de Florence.

Espagne. — L'art gothique du nord de l'Espagne est purement français ; l'influence mauresque domine dans le sud. L'immense cathédrale de Séville

est, en Espagne, le plus vaste édifice religieux de l'art gothique. Nous citerons aussi les cathédrales de Burgos, de Barcelone, de Tolède, de Léon, de Valence. Mais aucun monument gothique de la péninsule ne saurait être comparé à l'église Sainte-Marie-de-la-Mer, à Barcelone.

Allemagne et Autriche. — Les cathédrales de Cologne et de Ratisbonne sont entièrement françaises de structure et de plan. Dans les autres cathédrales, l'entrée, qui est toujours à l'ouest en France, est souvent au nord ou au sud. Les flèches des clochers sont en général courtes et entièrement ajourées ; elles donnent l'impression d'un échafaudage de pierre (cathédrales de Fribourg, de Vienne, de Ratisbonne). Les édifices civils les plus remarquables sont les Hôtels de ville de Munster, de Ratisbonne et de Brunswick.

CONCLUSION DU TROISIÈME VOLUME DE LA « GRAMMAIRE DES STYLES »

Les siècles qui virent fleurir en France l'architecture gothique peuvent être regardés comme les plus glorieux pour l'histoire de notre art national. Rompant avec le passé et la tradition, l'art gothique a inauguré un système de construction entièrement nouveau, en créant la voûte sur croisées d'ogives et l'arc-boutant.

Arrivé à son apogée au XIIIe siècle avec un ensemble d'édifices unique au monde, l'art gothique décline au XIVe et au XVe siècle.

Cependant l'Italie, en avance d'un siècle sur la France, brillait déjà, depuis le début du XVe siècle, d'un éclat incomparable. L'étude de cette Renaissance italienne sera l'objet du volume suivant.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE KAPP
PARIS-VANVES

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LA RENAISSANCE ITALIENNE

58 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LA
RENAISSANCE ITALIENNE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

CETTE collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE

Paraîtront successivement :

LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION
DE

HENRY MARTIN
Archiviste Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LA RENAISSANCE ITALIENNE

OUVRAGE ORNÉ DE 21 FIGURES DANS LE TEXTE,
DE 11 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 34 DOCUMENTS



PARIS (VIe)
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER
3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LA RENAISSANCE ITALIENNE

CHAPITRE PREMIER

APPELLATION. — DURÉE. — CAUSES. CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Appellation. — Le mot *Renaissance* implique l'idée d'une rénovation artistique après une période de décadence ou de stagnation. L'art gothique, qui n'avait jamais brillé d'un très vif éclat en Italie, se meurt lorsque l'art italien renaît au début du XVe siècle. L'appellation *Renaissance* est donc exacte.

Durée. — On a coutume de fixer le début de la Renaissance à l'année 1453, date de la prise de Constantinople par les Turcs. En réalité, la Renaissance italienne commence dès le premier quart du XVe siècle, à Florence, avec l'hôpital des Innocents (1421) et la chapelle des Pazzi, dans le cloître de l'église Santa Croce ; elle pâlit et s'éteint au XVIIe siècle.

Causes. — Les causes de la Renaissance italienne sont multiples et de caractères très différents. Tout d'abord, la Renaissance littéraire a précédé la Renaissance artistique. Dès le XIVe siècle, Dante, Pétrarque

et Boccace ont rendu la vogue aux auteurs classiques de l'Antiquité ; et la curiosité ainsi éveillée sur la littérature ne devait pas tarder à se reporter sur l'art. Bientôt on va se livrer à l'étude des vestiges de l'art romain, si nombreux sur le sol de l'Italie. D'autre part, au début du XV[e] siècle, l'Italie jouit d'une grande prospérité commerciale. Venise et Gênes sont en relations avec tout l'Orient. Les richesses accumulées à Florence sont telles que l'étalon monétaire pour l'Europe entière est le florin. Les petites républiques rivales de Florence, de Gênes, de Venise, de Pise protègent, encouragent et pensionnent les artistes. La vie artistique et la vie publique y sont intimement liées. Toute réjouissance publique est une fête d'art ; et l'éclosion d'une œuvre d'art remarquable est un événement qui suscite l'admiration de la foule et des discussions passionnées. L'invention de l'imprimerie et de la gravure contribuent encore, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, à remettre en honneur l'Antiquité ; et les savants grecs, chassés de leur patrie après la prise de Constantinople, vont initier l'Italie à la culture byzantine et à l'étude de la littérature hellénique.

Caractères généraux. — C'est dans la contemplation passionnée des vestiges de l'art romain que les hommes de la Renaissance italienne iront chercher leur inspiration : l'art grec, en effet, leur est inconnu. Il serait injuste de reprocher aux artistes de cette époque d'être des plagiaires. Les architectes varient à l'infini les détails qu'ils empruntent aux Romains. Quant aux sculpteurs, leurs œuvres n'ont, en réalité, rien de romain ni de grec.

Une des particularités les plus remarquables de la Renaissance italienne est la façon dont ressort et brille,

durant cette période, la personnalité des artistes. Alors qu'au moyen âge la plupart de ceux-ci, tout en participant à l'œuvre commune, conservent l'anonymat, la personnalité des artistes italiens, au contraire, est très marquée. L'étendue de leur savoir nous confond d'admiration. Il en est qui sont à la fois architectes et sculpteurs, comme Sansovino et Benedetto da Majano ; il en est d'autres aussi qui, comme Michel-Ange, sont architectes, sculpteurs et peintres.

La variété est encore l'une des caractéristiques de la Renaissance italienne. Chaque ville a son idéal. On n'observe aucune répétition, aucune formule générale : l'art est toujours en marche. La Renaissance italienne, d'ailleurs, ne s'est point, comme l'art gothique, passionnée pour les problèmes de construction. Si l'on en excepte le Dôme de Florence et la basilique de Saint-Pierre, à Rome, on constate que la plupart des édifices ont été étudiés surtout au point de vue du décor.

Les trois périodes. — On peut diviser la Renaissance italienne en trois périodes. La première comprend le XVe siècle presque tout entier : c'est à Florence et à Venise qu'elle se manifeste avec le plus d'éclat. La deuxième période va de 1500 à 1550 environ : Rome et Venise en voient l'apogée. Enfin, la troisième s'étend de 1550 environ jusqu'à la fin du siècle : c'est l'époque de Michel-Ange vieilli (1475-1564) et de Palladio (1518-1580). Vienne le XVIIe siècle et la décadence de la Renaissance italienne sera complète.

Chapitre II

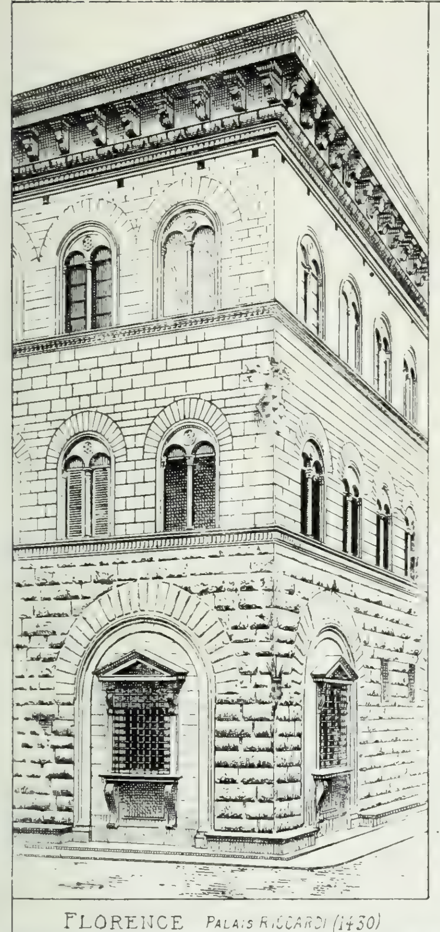
PREMIÈRE PÉRIODE (XVe SIÈCLE) L'ARCHITECTURE

Florence. — La Renaissance italienne est née, au début du XVe siècle, à Florence, sous le règne des Médicis. La Loggia dei Lanzi (1376), qu'on a souvent citée comme en étant la première manifestation, est en réalité un monument gothique. Il faut arriver à la date de 1420 pour rencontrer le premier édifice de l'art renaissant, avec la chapelle des Pazzi, terminée seulement en 1443.

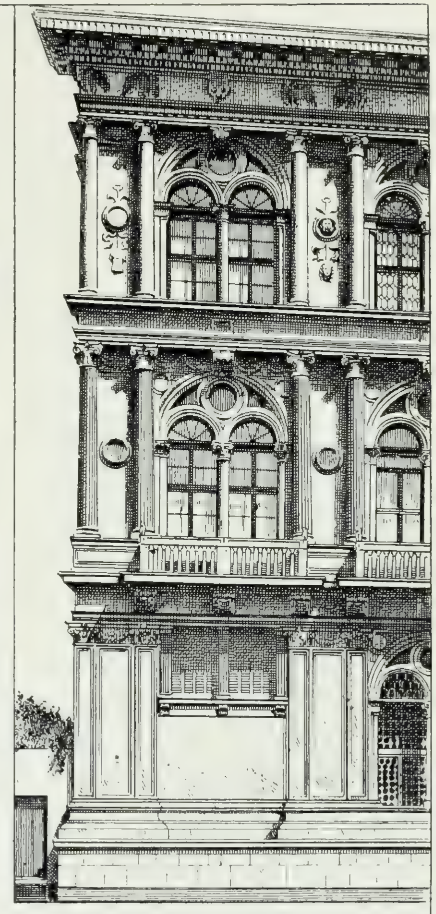
Nulle part, à cette époque, l'architecture n'accuse des caractères aussi originaux qu'à Florence. Elle n'emprunte à l'art antique que quelques éléments, comme la corniche corinthienne. Pour la première fois, les murs eux-mêmes sont considérés comme un élément décoratif. Ils sont ornés de bossages (1) au rez-de-chaussée et de refends aux premier étage ; le deuxième étage ne comporte ni bossages ni refends. Tel est le palais Riccardi, à Florence (pl. I), par Michelozzo. Une immense corniche de 2 m. 50 de saillie se marie heureusement à ce robuste ensemble. La plupart des palais florentins ont l'aspect d'une forteresse : il en faut chercher l'origine dans les troubles continuels et les divisions des puissantes familles. Les fenêtres de cette première période de la Renaissance italienne ont toutes la même composition : deux arcs en plein cintre retombant sur une colonette (pl. I). Parmi les autres édifices florentins, on doit citer le palais Strozzi (1489), œuvre de Benedetto da Majano, célèbre pour la beauté

---

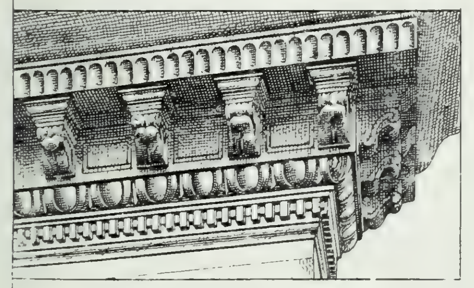
(1) On appelle *bossages* des bosses de pierre ménagées sur le parement des blocs.



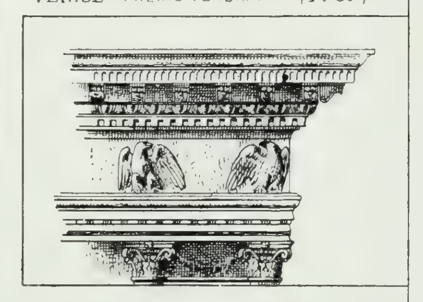
FLORENCE *Palais Riccardi (1430)*



VENISE *Palais Vendramin (1481)*



CORNICHE *Palais Riccardi*



CORNICHE *Palais Vendramin*

de ses proportions et pour ses belles lanternes en bronze, les palais Gondi et Antinori, par Giuliano da San Gallo, et le palais Pitti, par Brunelleschi.

Venise. — Il existe une parenté évidente entre les fenêtres du palais Vendramin Calergi, à Venise, et celles du palais Riccardi, à Florence (pl. I) ; cependant le palais Vendramin, avec les stylobates qui séparent les étages, témoigne d'une connaissance plus approfondie de l'art antique. Les Lombardi sont les architectes les plus célèbres de cette époque : leurs œuvres principales, à Venise, sont le palais Corner-Spinelli (1480), le palais Vendramin Calergi (1481), la Scuola di San Marco (1485) et les Procuraties (1496).

Nord de l'Italie. — Les villes du nord de l'Italie subissent l'influence de Florence et de Venise ; mais la décoration des monuments y est plus abondante. Parmi les édifices remarquables de cette région, nous mentionnerons le palais du Conseil, à Vérone (1476), attribué à Fra Giocondo, dominicain et architecte, qui fut appelé par Louis XII à Paris pour y construire le pont Notre-Dame. La grâce, la légèreté, la richesse élégante de ce palais du Conseil (fig. 1) en font une des œuvres les plus séduisantes de la Renaissance italienne. On y remarquera les pilastres ornés d'arabesques. Ce motif de décoration, dont la vogue est si grande alors en Italie, sera plus tard accueilli avec beaucoup de faveur par les artistes de la Renaissance française.

A vingt kilomètres de Milan, s'élève la fameuse Chartreuse de Pavie (1463 à 1491), qui a exercé une influence considérable sur les architectes et les sculpteurs de la Renaissance en France et en Espagne. On a reproché, non sans raison, à la façade de cet édi-

fice son manque d'unité et surtout sa décoration exubérante, où s'entassent les niches, les statues, les cartouches, les médaillons (fig. 2). Mais comment ne



Fig. 1. — Palais du Conseil, à Vérone.

pas admirer le faire un peu précieux de tous ces menus détails exécutés avec une maîtrise extraordinaire ? Ce n'est qu'au pied même du monument qu'on peut se rendre compte de la somptuosité de cette façade, parée comme une châsse avec tant de goût et d'ingéniosité. Le cloître est décoré avec la même richesse. Des médaillons d'où émergent

des têtes d'homme et de femmes (pl. VIII) ornent les écoinçons.

Chapitre III

PREMIÈRE PÉRIODE (XVe SIÈCLE) LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Au début, la décoration intérieure des édifices est encore d'inspiration presque entièrement gothique, comme on peut le constater à l'église Or San Michele, à Florence. Mais bientôt l'influence de l'art antique se manifeste, dans cette même ville, à la chapelle des Pazzi (1420), décorée par Donatello et Luca della Robia, au cloître de Santa Croce, aux chapelles de l'Annunziata et Portinari. Une mention spéciale doit être faite de la chapelle octogone du baptistère de San Satiro, à Milan, œuvre originale de Bramante et du Caradosso (1498).

La plus remarquable décoration intérieure de cette époque est sans doute la porte d'entrée de la Libreria, au Dôme de Sienne (pl. II). Par la beauté des proportions, la pureté des profils, la délicatesse extrême de l'ornementation, cette décoration est un des plus purs joyaux de la Renaissance italienne. Elle fut exécutée, en 1497, par Lorenzo di Marino, dit Marina.

Les pilastres, à cette époque, sont, en général, couverts d'arabesques (pl. II), bien qu'on en voie aussi qui sont cannelés, comme aux jolies portes du Palais Vieux de Florence. La richesse et la beauté des matériaux employés, marbre blanc et marbres de couleurs, contribuent à donner à ces décorations un admirable éclat (pl. II).



Porte de la Libreria, au Dôme de Sienne.



Fig. 2. — Chartreuse de Pavie. — Façade.

Chapitre IV

DEUXIÈME PÉRIODE (1500-1550) L'ARCHITECTURE

La deuxième période de la Renaissance italienne a Rome pour siège principal. Cette ville qui, durant le séjour des papes à Avignon, s'était dépeuplée et amoindrie, connaît avec leur retour une prospérité nouvelle.

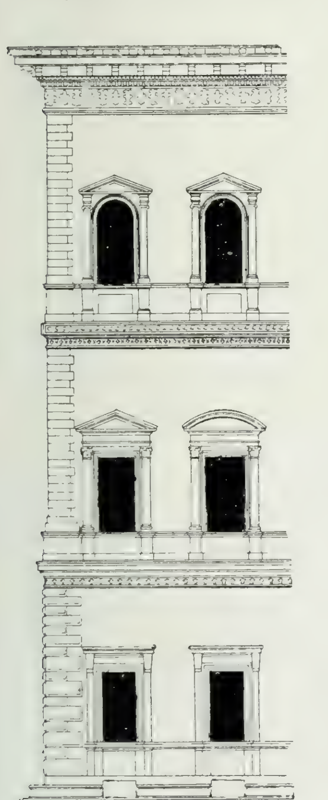
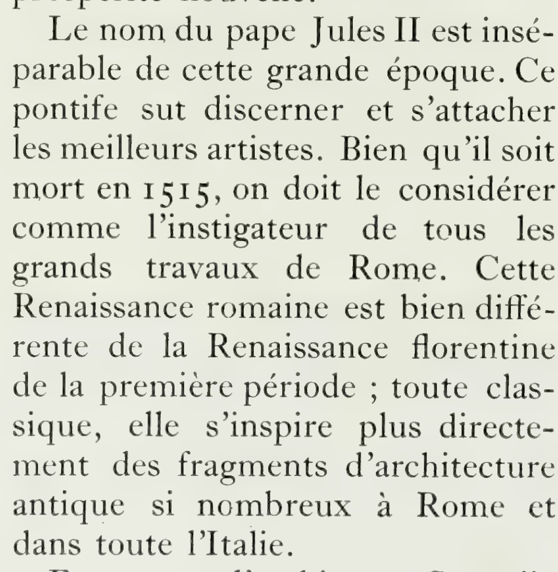
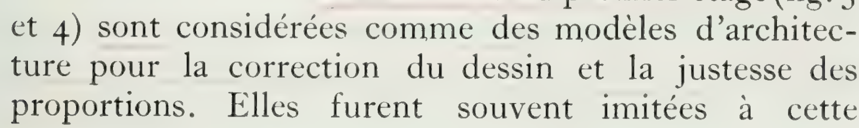


Fig. 3. — Palais Farnèse, à Rome.



Le nom du pape Jules II est inséparable de cette grande époque. Ce pontife sut discerner et s'attacher les meilleurs artistes. Bien qu'il soit mort en 1515, on doit le considérer comme l'instigateur de tous les grands travaux de Rome. Cette Renaissance romaine est bien différente de la Renaissance florentine de la première période ; toute classique, elle s'inspire plus directement des fragments d'architecture antique si nombreux à Rome et dans toute l'Italie.

En 1544, l'architecte Sangallo élevait le palais Farnèse (fig. 3), qui rappelle les palais florentins du XVe siècle par la hauteur considérable des étages ; mais les bossages n'existent qu'aux chaînes d'angles. Les fenêtres du premier étage (fig. 3



et 4) sont considérées comme des modèles d'architecture pour la correction du dessin et la justesse des proportions. Elles furent souvent imitées à cette

époque (¹). On leur a donné le nom de fenêtres à tabernacle. Celles du second étage sont, au contraire, d'un dessin assez incorrect, avec leur ouverture venant buter contre les frontons (fig. 3). La belle corniche qui fit l'objet d'un concours est l'œuvre de Michel-Ange. La cour du palais Farnèse, inspirée du théâtre de Marcellus, mérite également l'attention.





Fig. 4. — Fenêtre du palais Farnèse. — Travée rythmique du palais de la Chancellerie, à Rome.

Le vaste palais de la Chancellerie, à Rome, édifié de 1486 à 1495, rappelle le style de Bramante. D'une grande sobriété d'ornementation, ce monument vaut surtout par la délicatesse des profils et par les proportions. C'est dans ce palais, l'un des plus beaux de Rome, que fut employé pour la première fois l'élément d'architecture qu'on a nommé les *Travées rythmiques* (figure 4).

Au lieu d'espacer les travées d'une façon uniforme, comme on avait

(1) Les mêmes fenêtres se voient au palais Pandolfini (1530), à Florence.

fait jusqu'alors, l'architecte alterne l'espacement des pilastres et donne aux travées une largeur inégale. C'est la répétition de ce motif sur toute la longueur de la façade qui produit un rythme nouveau, auquel on a attaché le nom de Bramante, sans doute injustement.

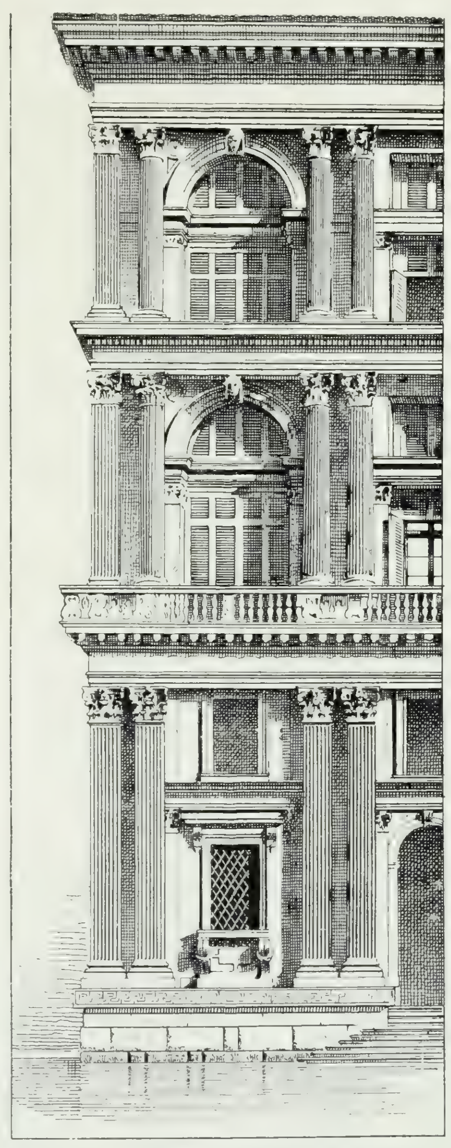


Fig. 5. — Palais Grimani, à Venise.

Cette innovation a joué un rôle considérable dans l'histoire de l'architecture ; et plus tard la Renaissance française et le XVIIe siècle s'en inspireront fréquemment.

A la même époque, Rome vit s'élever le palais Giraud (1504), aujourd'hui palais Torlonia, construit par Bramante, et le palais Massimo delle Colonne (1532), œuvre de l'architecte Baldassare Peruzzi.

Cependant, en dehors de Rome et de ses environs, les autres régions de l'Italie ne restaient point inactives.

Florence, notamment, n'abandonna pas la place

brillante qu'elle avait occupée au XVe siècle ; mais elle subit l'influence du style adopté à Rome. Cette influence, on la retrouve à la villa Farnesine (1508), par Bald. Peruzzi, au palais Pandolfini (1530), œuvre de Sangallo, au palais Uguccioni (1550), faussement attribué à Raphaël.

Venise, dans le même temps, est aussi un centre artistique très actif. L'un des édifices les plus remarquables est le palais Grimani (1549), œuvre de Sammicheli. Avec des éléments empruntés à l'architecture antique, l'artiste a su composer une façade admirable, qui compte parmi les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. Si l'on compare cette façade (fig. 5) à celle du palais Vendramin (pl. I), on se rend compte du chemin parcouru, depuis le XVe siècle, dans l'étude de l'art antique et dans la façon de l'interpréter. Il convient d'insister sur la perfection de ce monument, où Sammicheli s'est révélé comme un des plus grands maîtres parmi les architectes de tous les temps. On chercherait vainement la moindre faute de goût, le moindre manque de proportions dans cette œuvre majestueuse, noble, sévère et d'une harmonie parfaite.

C'est également à Venise qu'on rencontre l'édifice le plus original de la seconde période de la Renaissance italienne, la Libreria Vecchia (1536), par Sansovino. Cet édifice mérite l'attention à plus d'un titre. L'auteur, qui était architecte et sculpteur, emploie pour la première fois le haut-relief et décore la frise d'ornements en ronde-bosse, d'une facture très large (fig. 6). Sansovino, d'autre part, inaugure dans cette façade un motif d'architecture, auquel, plus tard, Palladio attachera son nom. C'est une baie cintrée, dont l'arc vient retomber sur deux colonettes, tandis que deux colonnes engagées, d'une plus grande hauteur, lui font un encadrement (fig. 6).

Sans doute, ce motif n'a pas encore la grâce et la légèreté que saura lui donner Palladio ; mais le parti est sensiblement le même (pl. IV).

Antérieurement à la Libreria Vecchia, Sansovino avait construit, à Venise, le palais Corner della Cà Grande (1532), monument grandiose, mais œuvre de second ordre qui manque d'unité. On lui doit aussi la fameuse Loggetta (1540), au pied du campanile de Saint-Marc, à Venise. Sansovino, dans cette construction de dimensions restreintes, se montre avant tout sculpteur et ciseleur ; et, s'il faut admirer sa virtuosité comme sculpteur, on ne peut s'empêcher de blâmer le manque de proportions de cette composition qui est écrasée par une attique démesurée. C'est au même artiste



Photo Alinari.

Fig. 6. — Libreria Vecchia, à Venise.

que l'on doit encore la Scala d'oro, escalier d'honneur du palais des Doges, à Venise, dont l'ensemble appartient à l'art gothique.

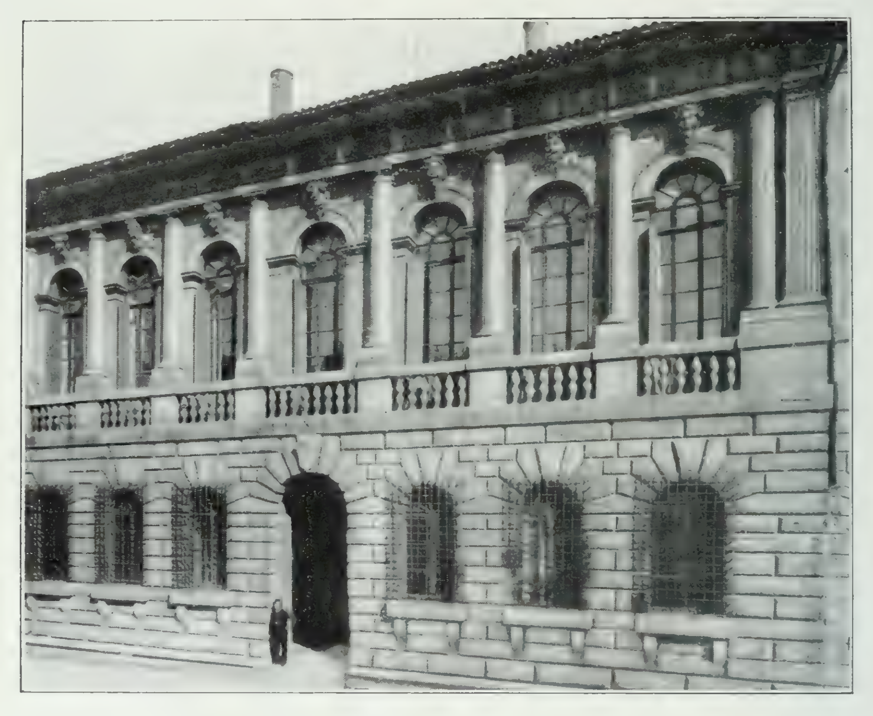


Photo Alinari

Fig. 7. — Palais Pompéi, à Vérone.

On a vu plus haut que le créateur du plus bel édifice de la deuxième période, le palais Grimani, à Venise, est l'architecte Sammicheli. A Vérone, sa ville natale, le grand artiste construisit également quelques palais qui, sans soutenir la comparaison avec le palais Grimani, demeurent cependant des œuvres très remarquables, comme le palais Pompéi (1530), qui est largement inspiré de l'ordre dorique romain (fig. 7). On y retrouve l'impression de puissance qui se dégage de l'architecture antique, mais avec une liberté de composition toute

nouvelle. Sammicheli est un admirateur fervent de l'Antiquité ; et nul mieux que lui sans doute n'a su



Fig. 8. — Palais Bevilacqua, à Vérone. *Photo Alinari.*

exprimer tout le parti qu'on peut tirer d'éléments connus. C'est à Sammicheli qu'on doit aussi le palais Bevilacqua (1527), à Vérone. Cet édifice, d'un tout autre caractère, nous montre un premier étage d'une grande élégance (fig. 8).

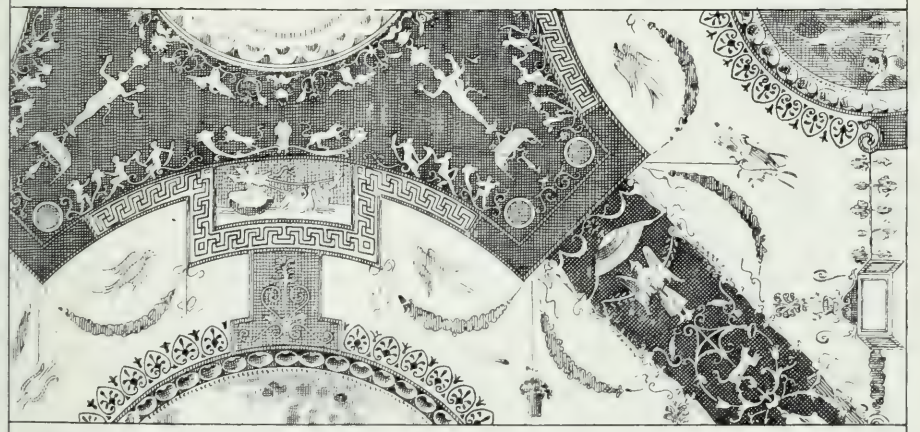
CHAPITRE V

DEUXIÈME PÉRIODE (1500-1550) LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Le XVe siècle avait vu le triomphe de la décoration sculptée ; le XVIe siècle marque le règne de la pein-

ture décorative et des ornements en stuc. Un événement considérable fut la cause de cette évolution. Dans les dernières années du XVe siècle, on découvrait à Rome les salles des Thermes de Titus et les tombeaux de la voie Appienne. Ce fut une révélation. Ces ruines, qui avaient conservé intacts leurs ornements de stuc et leurs peintures décoratives, devinrent aussitôt l'objet d'un véritable engouement. Chaque jour les artistes allaient copier sur place ces décorations, ensevelies depuis tant de siècles dans des grottes ou caves. Ils donnèrent à ces ornements et à ces peintures le nom de grotesques, *grotteschi*, c'est-à-dire peintures de grottes. Pinturicchio en fit la première application dans l'appartement des Borgia, au Vatican ; mais c'est Raphaël qui sut en tirer le parti le plus brillant dans la décoration des Loges du Vatican et dans celles de la villa Madama. Les Loges du Vatican (1519) se composent de treize compartiments voûtés, séparés par des arcs en plein cintre retombant sur des pilastres (pl. III). La décoration de ces arcs et de ces pilastres est faite d'arabesques peintes à fresque, dont la plupart sont dues à Jean d'Udine, élève de Raphaël. On y voit une superposition de petits motifs décoratifs, des médaillons traités comme des camées, des chimères, le tout exécuté avec une grande finesse (pl. III). Toutefois, c'est à la villa Madama (1516) que se trouve la plus belle décoration de cette époque. Les ornements en stuc (pl. III) s'y détachent sur un fond peint d'un ton vif. A vrai dire, ce genre de décoration n'est pas sans défaut. Assurément il se dégage un charme particulier d'une semblable ornementation, si délicate et un peu précieuse ; mais, dans des salles de grande dimension, tous ces motifs menus perdent en partie leur valeur décorative.

ROME LOGGIA du VATICAN _ Peintures de RAPHAEL et JEAN D'UDINE (1513 _ 1519)



ROME VILLA MADAME _ Peintures Décoratives et Ornements en Stuc (1516) par J. ROMAIN sur les dessins de RAPHAEL

Constatons ici que les lyres, les petits paniers d'osier, qui sont suspendus par des cordons (pl. III), se retrouveront exactement dans l'ornementation à la fin du XVIIIe siècle.

Les successeurs de Raphaël, les Jules Romain, les Primatice, modifieront la manière du maître et adopteront les haut-reliefs en stuc. On doit à Jules Romain la décoration du palais du Té et du Palais ducal, à Mantoue.

Ces ornements en stuc se retrouveront encore dans la belle Salle royale du Vatican, vestibule de la Chapelle Sixtine, par Sangallo et Pierino del Vaga. Sangallo décora aussi la chapelle de Paul III, au Vatican.

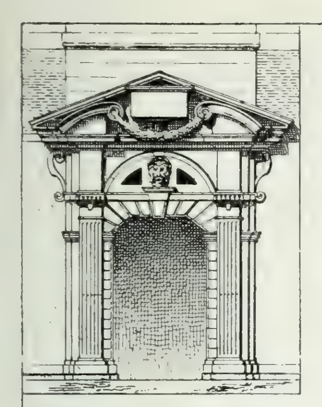
Enfin, une innovation dans la décoration des voûtes est dûe à l'un des peintres les plus célèbres du commencement du XVIe siècle, le Corrège, qui étudia pour la première fois les perspectives verticales, avec une succession de plans très heureusement combinés, notamment aux coupoles de la cathédrale de Parme et de l'église Saint-Jean, dans la même ville.

Chapitre VI

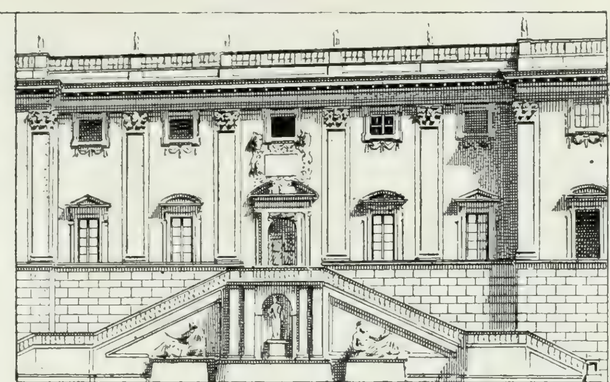
TROISIÈME PÉRIODE (1550-1600)
L'ARCHITECTURE

Deux noms dominent cette troisième période, ceux de Michel-Ange et de Palladio.

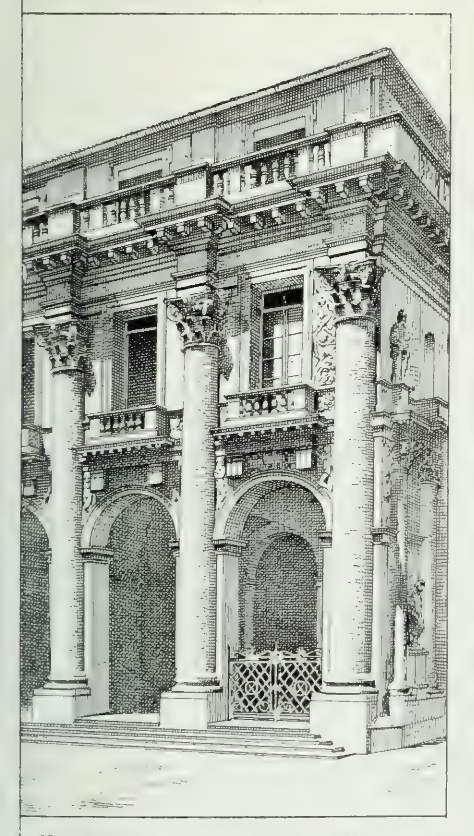
Doué d'un tempérament fougueux, Michel-Ange refuse de se plier aux lois éternelles de l'esthétique architecturale et se permet bien des licences. La Porte Pia, élevée par lui à Rome en 1564, nous offre un spécimen de ces incorrections. On y trouvera (pl. IV) deux frontons inscrits l'un dans l'autre, un entablement démesuré, une plate-bande en trois parties, un encadre-



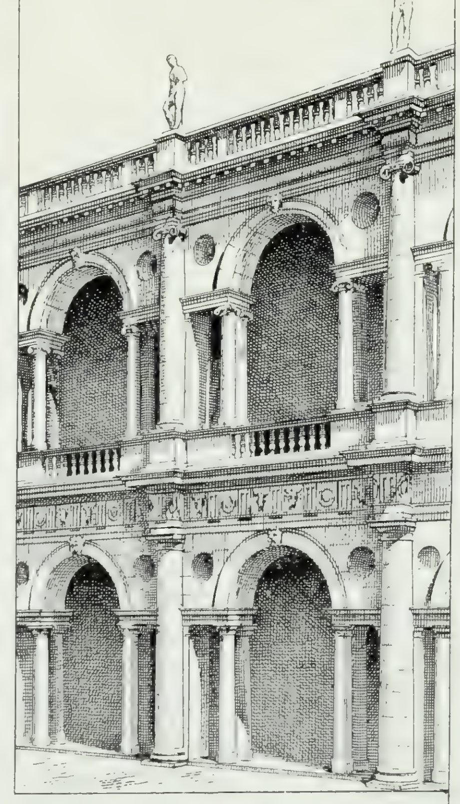
ROME. PORTE PIA (MICHEL ANGE)



ROME. PALAIS DU SENATEUR (MICHEL ANGE)



VICENCE Loggia del BERNARDO (Palladio)



VICENCE BASILIQUE M[illegible] de PALLADIO

ment de baie à pans coupés. Dans son escalier de la Bibliothèque Laurentienne, à Florence, terminé sans doute par Vasari, il vise à l'énorme et au théâtral. Cependant, Michel-Ange s'est immortalisé comme architecte avec le palais du Sénateur (1550), à Rome. Dans cet édifice (pl. IV), il emploie, l'un des premiers, l'*Ordre colossal*, embrassant deux étages, et place des statues au-dessus de l'attique.

Andrea Palladio est un des plus grands architectes de tous les temps, et son influence a été considérable sur l'évolution de l'art architectural. Sa Loggia del Bernardo (1571), à Vicence, avec la division des façades en grandes travées verticales (pl. VIII) et ses balcons en saillie, inspirera plus tard les constructeurs contemporains de Louis XVI. Vers 1550, Palladio élevait ou plutôt restaurait la fameuse Basilique, à Vicence. C'est dans ce monument qu'il adopta une disposition particulière, universellement connue sous le nom de *Motif de Palladio* (pl. IV), et qui consiste en une arcade retombant sur un petit ordre de colonnes jumelées, le tout encadré par un grand ordre. Sans doute Sansovino avait employé avant lui le même motif à la Libreria Vecchia, à Venise (fig. 6) ; mais il n'avait pas atteint l'élégance du maître : ses travées manquaient d'ampleur. Palladio était né à Vicence, et c'est dans cette ville que l'on admire la plupart de ses œuvres, comme le palais Valmarana (1566), le palais Chiericati (1560), le palais Porto Barbaran, le palais Thiene, aujourd'hui Tecchio (1572).

Durant cette troisième période de la Renaissance italienne, de nombreuses villas aux jardins magnifiques s'élevèrent aux environs de Rome. Beaucoup d'entre elles sont célèbres, comme la villa Médicis, la villa d'Este, la villa Pia, la villa Mandragone.

La décoration intérieure de cette époque est caractérisée par l'emploi des tons en camaïeu et des statues feintes. On en peut voir d'intéressants spécimens dans les galeries du palais Farnèse, à Rome (1595-1600).

Chapitre VII

LE STYLE BAROQUE L'ARCHITECTURE

C'est dans l'art de Michel-Ange et de Palladio qu'il faut chercher l'origine de la décadence de la Renaissance italienne au XVIIe siècle. Michel-Ange affectionnait le colossal et le bizarre. Palladio, lui-même, malgré son immense talent, avait osé bien des incorrections. Dans sa Loggia del Bernardo (pl. IV), il décroche l'entablement au-dessus de chaque colonne et fait pénétrer les fenêtres dans les architraves.

Le *Style baroque*, qui embrasse tout le XVIIe siècle, a joué un rôle considérable dans l'histoire de l'art. C'est du style baroque que sont nés les styles français, style Louis XIV et style Louis XV. Son nom viendrait, croit-on, de l'espagnol *barrueco*, ou du portugais *barroco*, qui désigne une perle irrégulière. Quoi qu'il en soit, ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIIe siècle que le style baroque adopte les formes tourmentées. Dans la première moitié, au contraire, il est encore très classique avec les architectes Longhena, Vignole, Maderna et le Bernin.

Carlo Maderna (1566-1639), grand admirateur de Michel-Ange, adopte ses principes au palais Matteï, à Rome, ainsi qu'à la nef et à la façade de Saint-Pierre.

Lorenzo Bernini (1598-1680), connu en France sous le nom du Bernin, est célèbre pour la belle colonnade

qui précède Saint-Pierre de Rome (fig. 11). En dehors de cette composition, toute son œuvre est compliquée et emphatique : telles la Salle ducale et la Scala regia, au Vatican, la fontaine de la place Navone, à Rome. Il a enlaidi l'intérieur de la basilique de Saint-Pierre par des additions hors d'échelle, comme son énorme baldaquin de bronze.

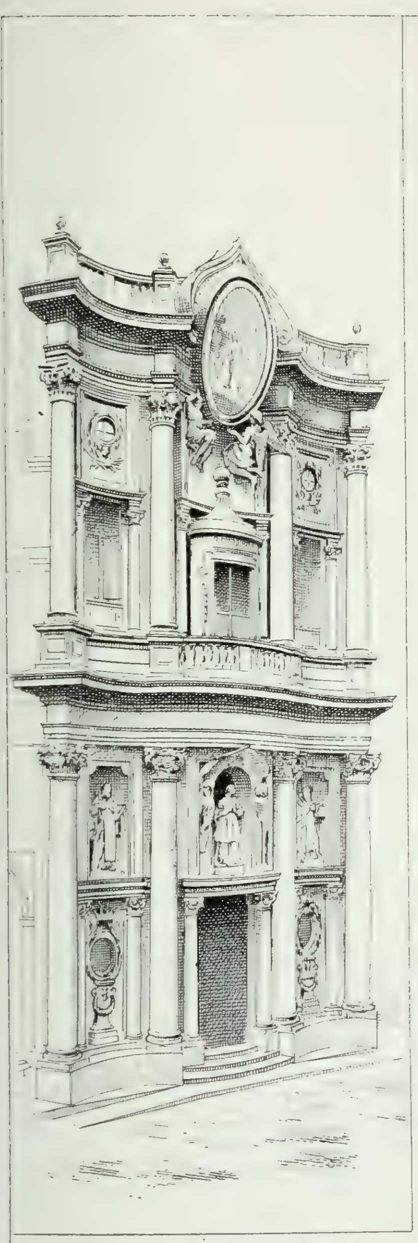
Les architectes Rainaldi, Longhi, Borromini, Pierre de Cortone, Sardi, représentent, eux, le véritable style baroque.

Carlo Rainaldi multiplie inutilement les colonnes et inscrit les frontons les uns dans les autres, comme à l'église Santa Maria in Campitelli, à Rome.

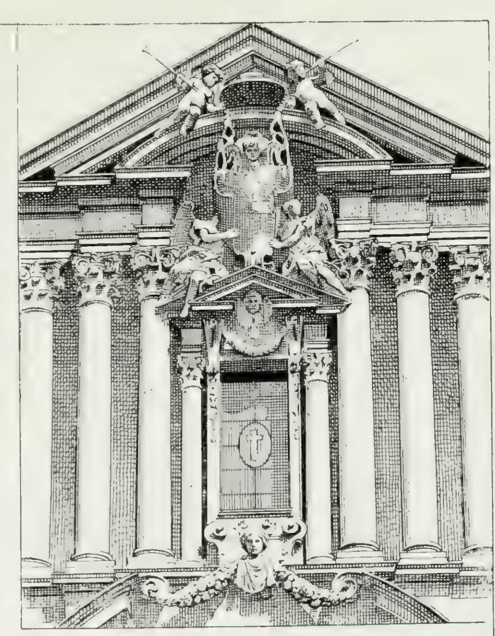
Martino Longhi le jeune (1601-1656) nous a laissé un exemple de ses incorrections dans la façade de l'église des Saints Vincent et Anastase (1650), à Rome (pl. V). Non content de serrer ses colonnes d'une façon tout à fait anormale, en décrochant son entablement avec chaque colonne, il inscrit trois frontons l'un dans l'autre.

Borromini (1599-1667) est le créateur des façades dites à ondulations, c'est-à-dire formant une succession de parties convexes et concaves : la façade de l'église Saint-Charles des quatre fontaines, à Rome (pl. V), en est le type. Cette façade est cintrée, non seulement en plan, mais en élévation : ce qui est paradoxal et incorrect. Malgré leurs exagérations et leurs fautes de goût, les architectes du style baroque furent, on ne peut le nier, des chercheurs. A l'église Sainte-Agnès, à Rome, Borromini fait pour la première fois une façade concave (fig. 9), avec un dôme au milieu et un clocher aux deux extrémités. Cette composition, très séduisante, sera imitée maintes fois dans les siècles suivants (1).

(1) Il n'est pas douteux que, sous Louis XIV, l'architecte Levau et son élève François Dorbay se sont inspirés de cette façade pour établir les plans du palais Mazarin, à Paris.



ROME Eglise des 4 Fontaines (1662)
par Borromini



ROME Eglise St Vincent & Anastase
— par Martino Longhi —



ROME Eglise de la Madeleine (1686)
par Sardi

Sardi (1604-1699) est sans doute l'architecte le plus osé, le plus fantasque du style baroque. A la façade de l'église de la Madeleine (pl. V), à Rome, on remarquera



Photo Alinari.

Fig. 9. — Église Sainte-Agnès, à Rome.

les frontons des niches ouverts en leur milieu, les lignes contournées et toute la fantaisie décorative, d'où est né plus tard, en France, le style Louis XV.

Le XVIIIe siècle marque une réaction contre ces exagérations, avec la belle fontaine de Trévi (1735), à Rome, par Salvi. L'architecture de cette époque est un compromis de l'art de Michel-Ange et de celui de Palladio.



Photo Anderson

Voûte de l'église Saint-Ignace, à Rome.

Chapitre VIII

LE STYLE BAROQUE
LA DÉCORATION

La grande innovation de la décoration baroque consiste dans la façon d'orner les voûtes. Les figures ailées,



Photo Alinari.
Fig. 10. — Église Santa Maria dell' Orto, à Rome.

les peintures, une architecture feinte débordent de la voûte sur les murs qui la soutiennent, de telle

sorte qu'on ne saurait dire où finissent les murs de soutien et où commence la voûte. Le plus bel exemple de ce tour de force de perspective se trouve à l'église Saint-Ignace (1689), à Rome, chef-d'œuvre du P. Pozzo (pl. VI). Il faut citer aussi, à Rome également, la voûte du Gesu (1690).

La décoration dans le style baroque dénote une méconnaissance complète de la grande loi qui régit l'architecture : l'alliance intime de la sculpture ornementale et des lignes du monument. Les statues sont plaquées et semblent accrochées aux arcs et aux voûtes, comme on peut le voir à l'église Saint-André du Quirinal (1660), à l'église du Gesu et à l'église Santa Maria dell'Orto (fig. 10). Seules font exception l'église Sainte-Agnès et l'église des Saints Luc et Martin, à Rome.

La richesse du décor dans le style baroque dépasse tout ce que peut rêver l'imagination. L'or y voisine avec le marbre polychrome.

Une des plus belles décorations de cette école se voit à Florence, dans la salle de Jupiter, au palais Pitti (1650), œuvre de Pierre de Cortone, où s'allient harmonieusement les peintures et les figures en ronde-bosse [1].

CHAPITRE IX

LES ÉGLISES

Un grand nombre d'églises de la Renaissance italienne ont été couvertes par un dôme. A vrai dire, le problème qui consiste à couvrir un plan carré à l'aide d'un plan circulaire avait été posé et résolu depuis plu-

(1) Les auteurs de la Galerie d'Apollon, au Louvre, se sont certainement inspirés de cette salle.

sieurs siècles par les architectes romains d'abord, puis par les architectes byzantins et enfin par les architectes romans, notamment dans les églises du Périgord. Mais la Renaissance italienne a su donner aux coupoles une élévation considérable, en les faisant reposer sur un tambour ajouré (pl. VII). C'est à cette couverture bombée qu'on a donné le nom de dôme.

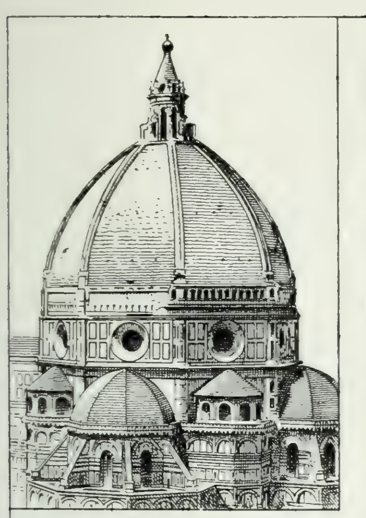
XVe Siècle. — Le dôme de Santa Maria del Fiore (1434), à Florence, par Brunelleschi, marque une date dans l'histoire de l'architecture. Pour la première fois, on y voit s'élever à une grande hauteur — 84 mètres — une coupole complètement isolée et couvrant 130 mètres carrés. Cette coupole, dont le profil est en arc brisé, se compose de deux parois reliées entre elles par des éperons servant d'entretoises (pl. VII). Le grand avantage de cette disposition, extrêmement légère, est de rendre inutile un cintrage préalable. Huit nervures saillantes à l'intérieur soutiennent cette coupole, qui repose sur un tambour octogonal, percé d'ouvertures circulaires. Ce tambour repose lui-même naturellement, sans pendentifs ni trompes [1], sur quatre massifs de maçonnerie (pl. VII), formant un plan octogone.

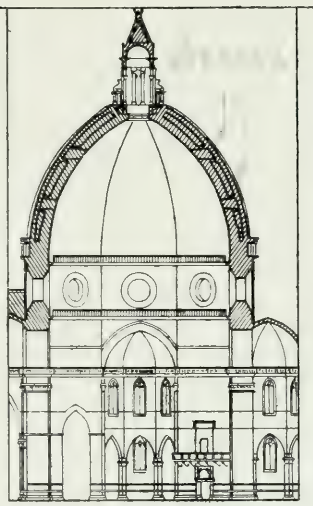
Les pincipales églises du XVe siècle sont : à Florence, San Lorenzo et San Spirito, par Brunelleschi ; à Venise, Santa Maria dei Miracoli ; à Mantoue, San Andrea.

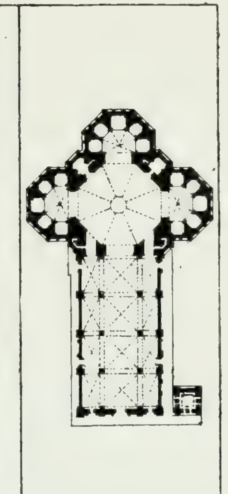
XVIe et XVIIe Siècles. — L'immense basilique de Saint-Pierre de Rome est la plus importante construction de la Renaissance italienne. Commencée en 1506, terminée en 1607, elle couvre 15.000 mètres carrés ; et sa hauteur est de 123 mètres. Elle est l'œuvre d'une lignée d'architectes célèbres, Bramante, Baldas-

---

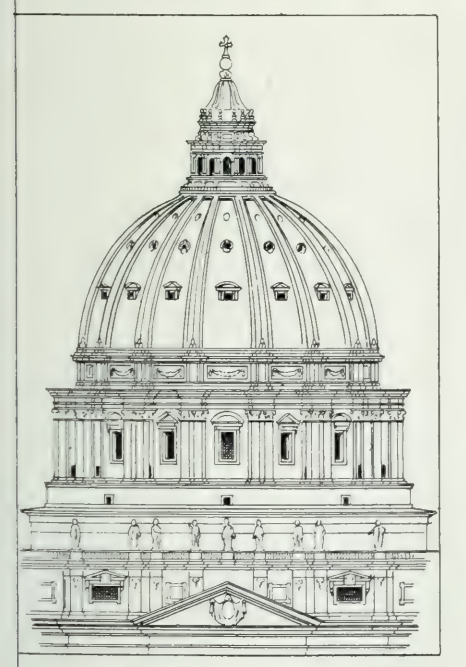
(1) Pour la description des pendentifs et des trompes, voir *L'Art roman*.



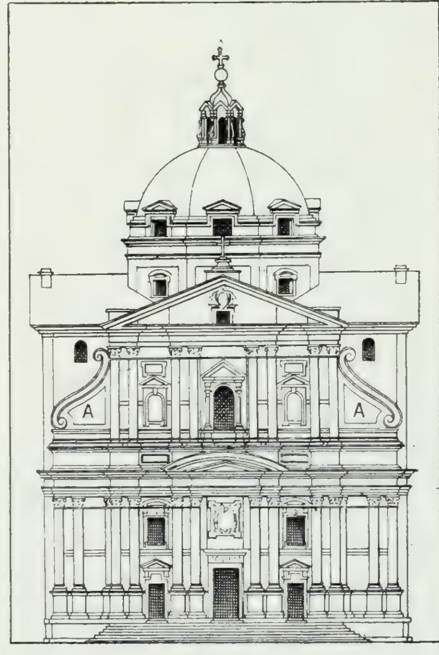




FLORENCE — *Sainte Marie de la Fleur* . *XVe Siècle* COUPOLE ET PLAN



ROME — *Dôme de St Pierre*



ROME — *Eglise du Gésu* = A *Ailerons*

sare Peruzzi, Antonio da Sangallo, Raphaël, Michel-Ange, Vignole, Giacomo della Porta, Carlo Maderna et le Bernin. De tous ces noms, il faut retenir surtout



Photo Anderson.

Fig. 11. — Entrée de la nef de Saint-Pierre de Rome et départ de la colonnade.

celui de Bramante, qui conçut le plan primitif en forme de croix grecque, c'est-à-dire avec quatre branches égales. Michel-Ange modifia légèrement ce plan et dessina la coupole centrale, qui fut exécutée par Della Porta. En 1605, Maderna ajoutait une nef à l'église primitive. Enfin, le parvis circulaire devant la façade est l'œuvre du Bernin (1629). On a reproché à Maderna d'avoir caché la partie inférieure du dôme, vu d'en bas, par l'importante façade qui forme l'entrée de la

nef (fig. 11). La critique est justifiée ; mais il était fort difficile d'éviter cet écueil : il eût fallu ne pas ajouter cette nef et s'en tenir au plan primitif, en croix grecque, de Bramante et de Michel-Ange. La coupole est construite, comme celle de Florence, à l'aide de deux enveloppes ; mais elle repose sur des pendentifs. L'ovale de cette coupole, dont la hauteur n'est pas inférieure à 52 mètres (pl. VII), n'a nulle part son équivalent. Pour recevoir une telle masse, on dut édifier quatre piliers de 25 mètres d'épaisseur.

En 1568, l'architecte Vignole commençait l'église des Jésuites, le Gesu, à Rome. La façade de ce monument (pl. VII), œuvre de G. della Porta, avec ses ordres superposés et ses ailerons, c'est-à-dire de grandes consoles renversées, rachetant la différence de largeur de la nef et des bas-côtés, est devenue le type des façades des églises des XVIIe et XVIIIe siècles en Italie, en France et ailleurs.

On a donné le nom de *Style jésuite* au style adopté pour toutes ces églises, inspirées de l'église du Gesu. L'une des particularités du style jésuite est d'offrir une façade extrêmement sévère et sobre, tandis que la décoration intérieure apparaît d'une richesse souvent excessive. L'église de l'Annunziata (1587), à Gênes, par G. della Porta, est l'un des spécimens les plus caractéristiques de ce style.

Parmi les édifices remarquables des XVIe et XVIIe siècles, il convient de mentionner encore, à Venise, l'église San Giorgio Maggiore, ainsi que celle del Redentore, œuvres de Palladio, et la curieuse église votive de la Madonna della Salute.

Chapitre X

LES ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION

D'une façon générale, la décoration, à l'époque de la Renaissance italienne, est en très bas relief ; cependant, le haut-relief a été adopté par quelques artistes,



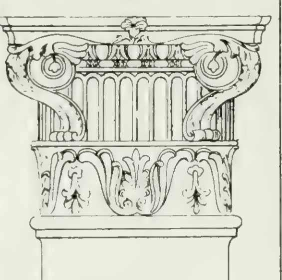
Photo Alinari.

Fig. 12. — Baptistère de San Satiro, à Milan.

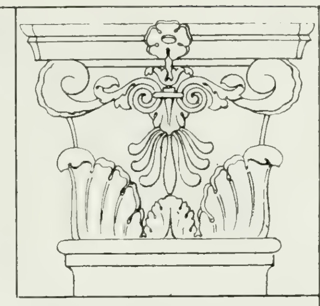
comme Sansovino et Palladio. Les principaux éléments de cette décoration sont nombreux.

Les *arabesques*, qui, le plus souvent, ornent les pilastres, sont formés de petits motifs superposés, tels que corbeilles, coupes, feuillages, rubans, etc. (pl. VIII). On a pensé que les *arabesques* auraient

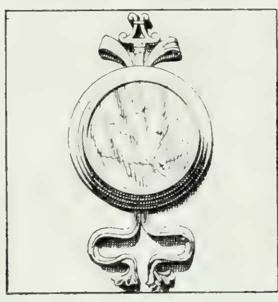




CHAPITEAU
Cathédrale de SPOLÈTE
(Volutes en forme de Consoles)



CHAPITEAU
ROME _ Palais de la Chancellerie
(Volutes retournees)

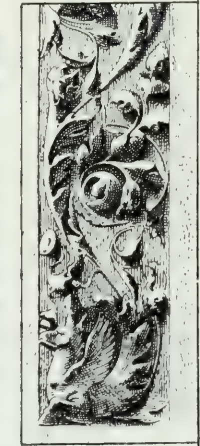


MÉDAILLON
VENISE _ Palais Ducal



MÉDAILLON
Chartreuse de PAVIE. Cloitre





ARABESQUES
VENISE _ Eglise S.te Maria Dei Miracoli

SGRAFFITO
FLORENCE _ Palais Montargo

RINCEAU
a Feuillages

été introduites en Europe par les Arabes : d'où le nom donné à ce motif de décoration.

Les *chapiteaux*, souvent inspirés des chapiteaux antiques, présentent une grande variété. Parfois, les volutes sont de petites consoles reposant sur une astragale à mi-hauteur, comme à la cathédrale de Spolète (pl. VIII) ; d'autres fois, les volutes sont retournées dans le sens opposé aux volutes du chapiteau ionique, comme au palais de la Chancellerie (pl. VIII), à Rome.

La mode des *médaillons* en marbre de couleur, avec rubans, est spéciale à Venise (pl. VIII).

On rencontre fréquemment des médaillons contenant des bustes, qui émergent plus ou moins des fonds : tels ceux qui se voient à la chapelle du Baptistère de l'église San Satiro (fig. 12), à Milan, chef-d'œuvre de Bramante, décoré sans doute par Caradosso ; tels encore ceux qu'on admire à la Chartreuse de Pavie (pl. VIII).

Les *rinceaux de feuillages* posés sur un griffon (pl. VIII), sur un centaure, ou encore sur un corps de femme, sont l'objet d'une grande vogue.

L'enduit sgraffite, *sgraffito*, fort usité, est obtenu en passant un enduit blanc sur un fond noir et en grattant l'enduit blanc pour obtenir les ornements noirs. Il fut surtout employé à Florence (pl. VIII).

Chapitre XI

LA SCULPTURE

La plupart des sculpteurs de la Renaissance italienne ont débuté dans les ateliers d'orfèvres de Florence. C'est là qu'ils apprirent l'art du modelé délicat et de la facture précise.

Francesco Laurana, vers 1450, est l'auteur du buste charmant et célèbre de la Femme inconnue, au Musée

du Louvre, et du Portement de croix, à Avignon. Cet artiste travailla en France. Il fut sculpteur du roi René d'Anjou. On lui doit, outre des médailles pour Charles d'Anjou, comte du Maine, la décoration de la chapelle Saint-Lazare, qu'il exécuta en 1481, avec Thomas de Côme, dans l'ancienne cathédrale de Mar-



Fig. 13. — Porte du Baptistère de Florence.

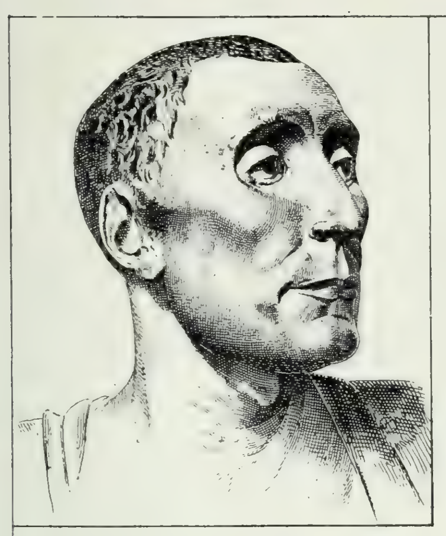
seille. Cette œuvre est une des premières manifestations de la Renaissance italienne en France.

Benedetto da Majano, mort en 1497, nous a laissé la Madone de Santa Maria Novella, à Florence, et le buste de Filippo Strozzi, au Musée du Louvre.

Ghiberti (1378-1455) s'est immortalisé par l'exécution des admirables portes en bronze du Baptistère de

Florence. Pour la première fois, la sculpture est traitée comme de la peinture, avec une succession de plans (fig. 13) donnant l'illusion de la profondeur. Ghiberti, qui travailla durant vingt-sept années à ces portes, emploie le haut-relief, le relief moyen, le bas-relief et la gravure ; il parvient à grouper plus de cent personnages dans le même panneau. Cet artiste allie à une véritable science de la composition une incomparable virtuosité d'exécution.

Donatello (1386-1466) est le plus grand sculpteur du XVe siècle. Aucun autre artiste peut-être n'a su, avec autant de réalisme, donner à ses personnages une telle intensité de vie. C'est devant sa statue de saint Marc, à Florence, que Michel-Ange s'écria, dit-on : *Perche non mi parli* ? — « Pourquoi ne me parles-tu pas ? » — Son buste en terre glaise coloriée de Niccolò da Uzzano, au Musée national du Bargello, à Florence (pl. IX), doit être considéré comme une des œuvres les plus hardies de la sculpture moderne. Non content de donner au visage une vérité, une expression incroyablement vivante, il ose lui ajouter des couleurs naturelles. Il fallait la maîtrise incomparable d'un tel artiste pour réussir ce tour de force, sans sombrer dans le ridicule d'une imagerie grossière. Le talent de Donatello est d'une souplesse merveilleuse. Du réalisme le plus violent il passe au charme le plus délicat et le plus discret (pl. IX). Ses principaux chefs-d'œuvre sont : à Padoue, la statue équestre de Gattamelata ; à Florence, le David, du Musée du Bargello, le Zuccone, au Campanile, le saint Georges, jadis à l'église Or San Michele, aujourd'hui au Bargello, le saint Jean-Baptiste enfant, au même Musée, et enfin les bas-reliefs de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato.



BUSTE de N DA UZZANO (FLORENCE Musée)



BUSTE de JEUNE FILLE _ PARIS LOUVRE

DEUX ASPECTS du talent de DONATELLO.

MICHEL-ANGE _ LA NUIT _ (FLORENCE _ MONUMENT de JULIEN II de MÉDICIS)

Verrochio (1435-1480) est connu surtout par sa statue équestre du condottiere Colleone, à Venise.

Luca della Robbia (1400-1482) s'est spécialisé, avec son neveu Andrea et ses quatre fils, dans l'exécution des bas-reliefs émaillés et peints. Jamais avant eux la faïence émaillée n'avait été dotée d'une aussi grande variété de tons éclatants. Plusieurs édifices religieux de Florence renferment des œuvres des della Robbia, notamment les églises de San Miniato, d'Or San Michele et de Santa Maria Novella.



Photo Giraudon.

Fig. 14. — L'un des Captifs de Michel-Ange. Musée du Louvre.

Il y a lieu de mentionner également deux dynasties de sculpteurs florentins, les Rossellini et les Majani.

Michel-Ange (1475-1564), qui fut à la fois peintre,

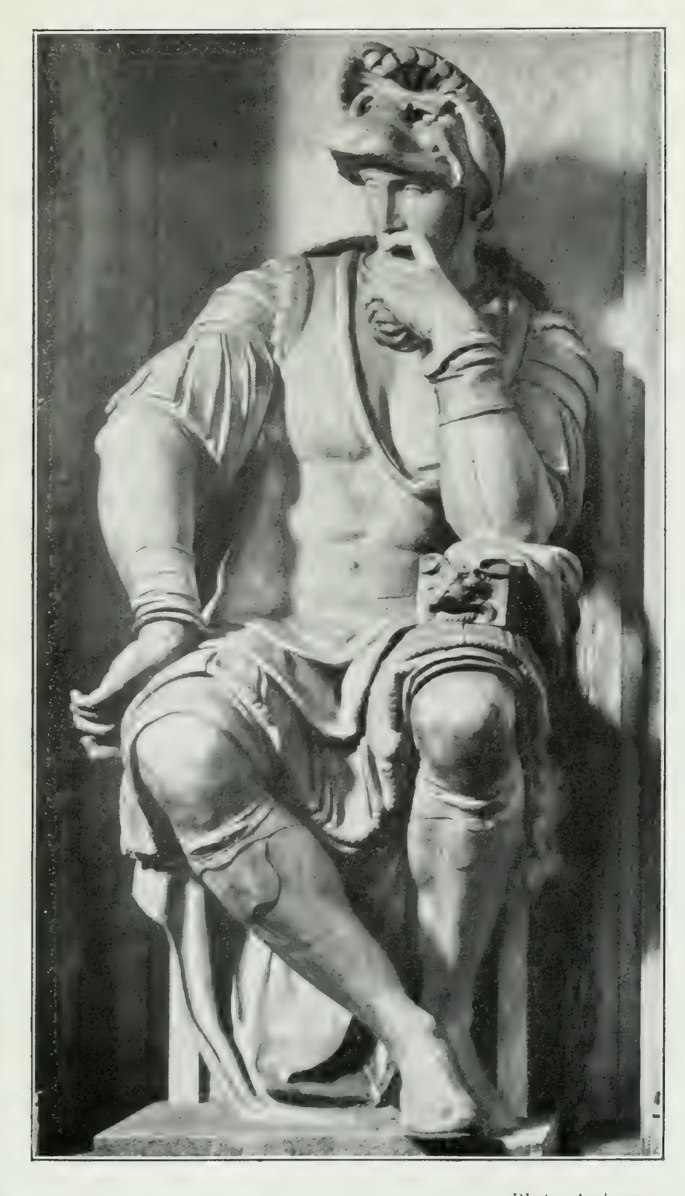


Photo Anderson.

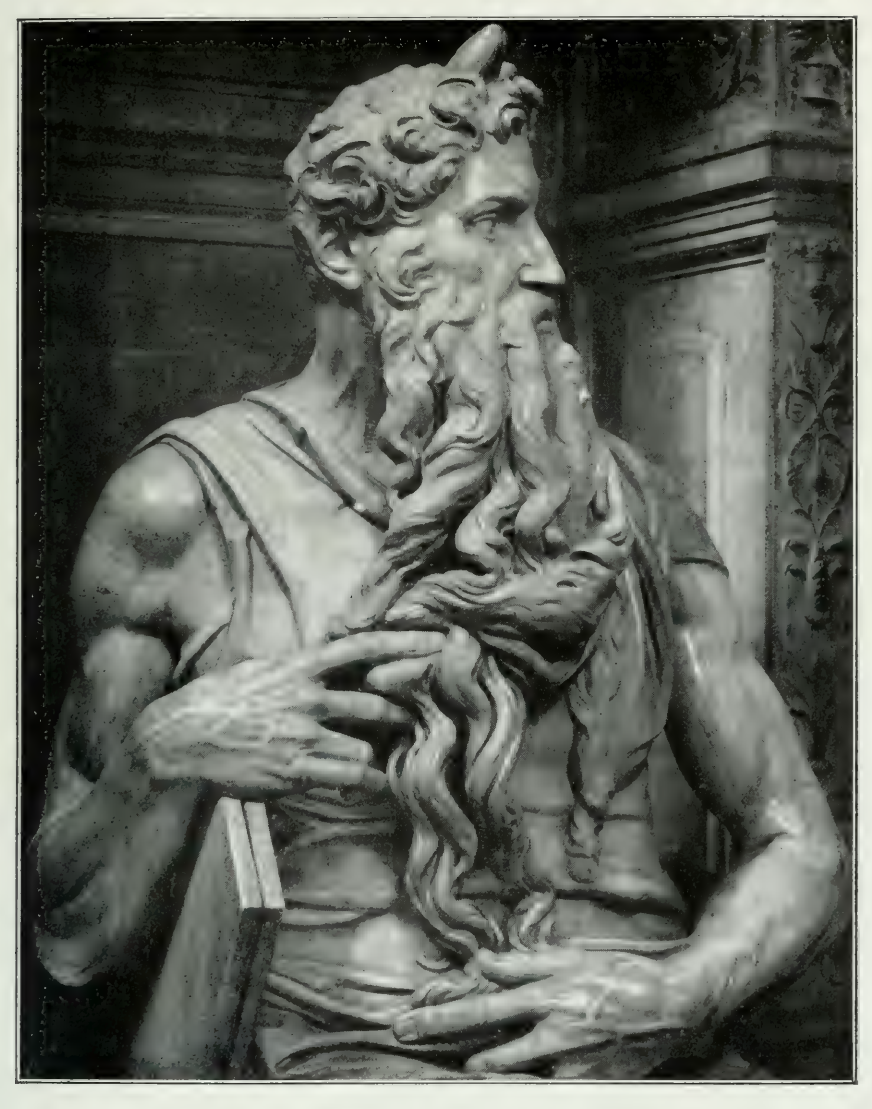
Le Penseur, de Michel-Ange.
Chapelle des Médicis, à l'église San Lorenzo de Florence.

sculpteur et architecte, est pourtant sculpteur avant tout. Il ne reste rien à dire de ce génial artiste, qui sut imposer au marbre un frémissement de vie intérieure et concentrée atteignant souvent le sublime. La facture est large et puissante. Aucun sculpteur n'a mieux exprimé le jeu des muscles humains. On en peut voir un exemple dans les statues des Captifs, au Musée du Louvre (fig. 14). D'un esprit tourmenté, d'un tempérament fougueux, Michel-Ange s'affranchit de toute contrainte. Parfois il donne à ses personnages les attitudes les plus étranges. Au tombeau des Médicis, à San Lorenzo de Florence, la figure de la Nuit en est un exemple : appuyer le coude droit sur la jambe gauche est, en réalité, un geste anormal (pl. IX). Tout le monde connaît, à l'église Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome, sa statue de Moïse (pl. XI), qui est sans doute son chef-d'œuvre. On ne saurait omettre de citer aussi l'admirable Penseur du monument des Médicis, à l'église San Lorenzo de Florence (pl. X). L'inspiration du réalisme tragique de Michel-Ange vient certainement du fameux groupe grec du Laocoon [1], dont la découverte, en 1506, fut une révélation. Cependant, Michel-Ange est moins titanesque dans sa sculpture que dans sa peinture ; il a su parfois s'humaniser et s'attendrir, notamment dans la Pietà, de Saint-Pierre de Rome, et dans le charmant groupe, à peine ébauché, de la Vierge et l'Enfant, à la sacristie de San Lorenzo, à Florence.

Benvenuto Cellini (1500-1571) traite la statuaire en orfèvre. On lui doit le Persée, de la Loggia dei Lanzi, à Florence, et le Persée délivrant Andromède, au Musée national de la même ville.

---

(1) Voir : *L'Art grec et l'Art romain* (1er vol. de la *Grammaire des styles*).



Moïse, par Michel-Ange.
Église Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome.

Jean Bologne (1524-1608), né à Douai, est célèbre par son Mercure volant, du Musée du Louvre, et par son groupe de l'Enlèvement de Proserpine, de la Loggia dei Lanzi, à Florence.



Photo Anderson.

Fig. 15. — La Transfixion de sainte Thérèse, par le Bernin. Église Santa Maria della Victoria, à Rome.

Le Bernin (1599-1680) est, à coup sûr, le plus grand sculpteur du XVIIe siècle et l'une des figures les plus curieuses de la Renaissance italienne. Merveilleusement doué, à la fois sculpteur, architecte et peintre, comme

Michel-Ange, le Bernin est un artiste d'une inégalité déconcertante. Tantôt il s'élève à un art supérieur, comme dans le monument d'Urbain VIII, à Saint-Pierre de Rome ; tantôt, au contraire, il sacrifie au mauvais goût du style baroque, comme dans la chaire de saint Pierre. Mais ce qui a fait la renommée universelle du Bernin, c'est une forme particulière de son talent, un mélange de réalisme mystique et de grâce sensuelle, d'un charme étrange. Son groupe de la Transfixion de sainte Thérèse, à l'église Santa Maria della Vittoria, à Rome (fig. 15), en est le type. Il y a du maniérisme dans l'attitude de l'ange, ainsi que dans la facture des draperies ; dans les nuages et les rayons de soleil, le peintre semble viser aussi à l'effet théâtral : ce sont là, du reste, des défauts qu'on peut observer dans la plupart de ses œuvres. Appelé en France par Louis XIV, le Bernin sculpta le remarquable buste du roi, au château de Versailles, et sa statue équestre tristement reléguée aujourd'hui à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses. On peut admirer aussi, à Notre-Dame de Paris, un charmant groupe du Bernin, la Vierge et l'Enfant.

Chapitre XII

LA PEINTURE

La Renaissance italienne est véritablement une époque privilégiée. Nous avons vu avec quel éclat elle a brillé en architecture et en sculpture. Par la peinture elle domine l'histoire de l'art tout entière par le nombre et l'incomparable qualité de ses artistes. Partie de l'archaïsme du XIVe siècle, elle s'en dégage au XVe siècle, pour atteindre la perfection presque absolue au XVIe.

XIVe SIÈCLE

On a donné le nom de *Primitifs* aux peintres italiens du XIVe siècle et de la première moitié du XVe. En les désignant ainsi, on a voulu indiquer qu'ils ont été les ancêtres d'une lignée d'artistes imbus de théories nouvelles, empruntées pour une bonne part à l'Antiquité.

Les premiers Primitifs sont le grand Giotto (1266-1334), de Florence, et les deux peintres siennois, Duccio et Simone di Martino. C'est à ces artistes que nous devons les belles fresques de Santa Croce, à Florence, de Santa Maria dell'Arena, à Padoue, et de l'église d'Assise. Giotto introduit le pathétique dans la peinture ; il substitue des ciels bleus aux ciels d'or en usage jusqu'alors ; il donne de l'expression aux visages. Comme les miniaturistes français ses contemporains, il tente de s'affranchir des vieilles formules conventionnelles et de s'inspirer directement de la nature. Ses disciples ou imitateurs principaux furent Taddeo Gaddi (1300-1352) et Orcagna (1329-1389).

XVe SIÈCLE

On compte, au XVe siècle, plusieurs centres ou écoles de peinture ; les écoles florentine et ombrienne, les écoles de Padoue et de Venise.

L'école florentine. — Dans la première moitié du XVe siècle, Cennini, Gentile da Fabriano et Masolino da Panicale, qu'on a appelé les *giottesques*, restent fidèles à l'art primitif du maître Giotto. Avec Masaccio (1401-1428) la peinture franchit une nouvelle étape ; et, si l'on compare les figures 16 et 17, on pourra se rendre compte des progrès accomplis. Dans la fresque représentant la mort de saint François (fig. 16), de Giotto, les personnages se meuvent tous sur un même plan, et

Photo Anderson.

Fig. 16. — Mort de saint François, par Giotto.
Église Santa Croce, à Florence

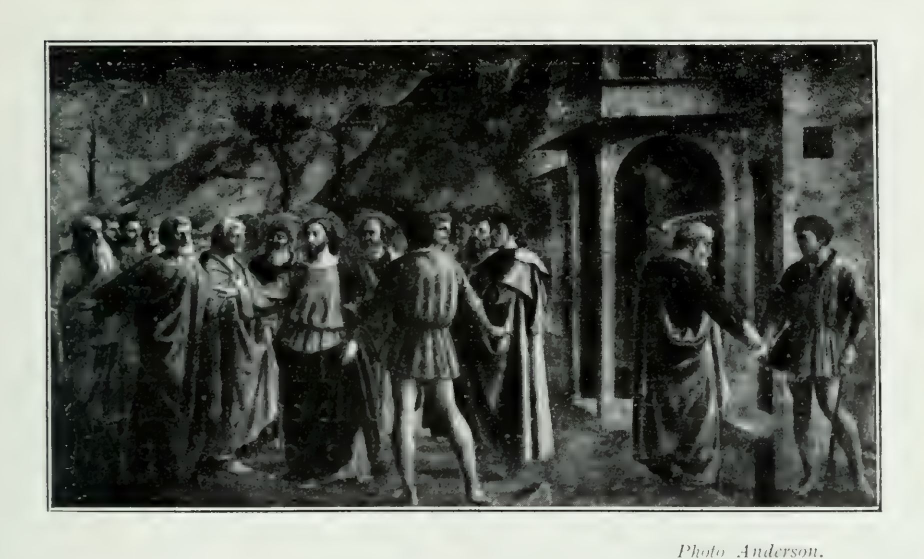


Photo Anderson.

Fig. 17. — Le Tribut de saint Pierre, par Masaccio.
Église del Carmine, à Florence.

l'atmosphère manque. Dans le Tribut de saint Pierre (fig. 17), de Masaccio, la lumière est mieux répartie, la perspective plus correcte, les attitudes et les gestes sont plus naturels.

Parmi les derniers giottesques, il faut citer Benozzo Gozzoli (1420-1497) et surtout Fra Angelico (1387-1455), le plus mystique et le plus idéaliste des peintres, qu'on pourrait presque appeler un miniaturiste, tant ses méthodes se rapprochent de celles employées par les enlumineurs de manuscrits. Pénétré d'une foi ardente, il nous a laissé des œuvres empreintes d'une sincérité qu'on ne rencontre dans les œuvres d'aucun autre artiste. Le plus célèbre des ouvrages de ce maître est peut-être la décoration des cellules du couvent de Saint-Marc, à Florence.

La seconde moitié du XVe siècle vit une véritable révolution dans la peinture avec Filippo Lippi, Ghirlandajo et Botticelli. La perspective, à peu près ignorée jusque-là, est étudiée scientifiquement ; et, d'autre part, en corrélation sans doute avec les travaux des humanistes, les sujets profanes sont fréquemment représentés.

Botticelli (1444-1510) mérite une mention spéciale. Jamais artiste ne fut aussi passionnément discuté. Son coloris pâle est soutenu et dominé par un dessin d'une qualité exceptionnelle, élégant, précis, tranchant, nerveux (fig. 18), avec un modelé à peine indiqué. Les visages ont une expression de langueur indéfinissable. Les œuvres de Botticelli sont empreintes d'une délicatesse morbide, d'un charme qui n'appartient qu'à lui. Florence possède de cet artiste la fameuse Allégorie du printemps, à la Galerie de l'Académie, et sa Naissance de Vénus, à la Galerie des Offices. Les Vierges de Botticelli sont célèbres, et la plupart des

musées d'Europe en conservent précieusement des originaux ou des répliques.

L'école ombrienne. — Cette école met dans

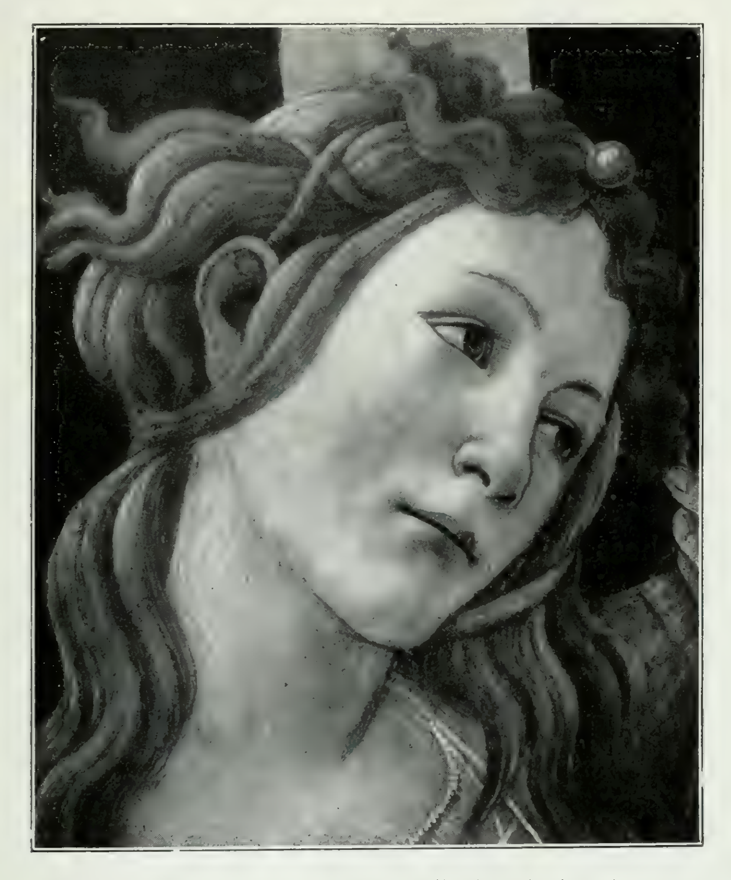


Fig. 18. — Tête d'une des Grâces de l'Allégorie du Printemps, par Botticelli.
Galerie de l'Académie, à Florence.

ses tableaux plus d'air et d'atmosphère que l'école florentine. Elle est représentée par le Pérugin (1446-1524), dont le nom véritable était Pietro Vanucci. Le Pérugin se distingue des artistes ses contemporains par le coloris lumineux et comme transparent qu'il donne à ses

œuvres. Le Musée du Louvre possède son beau tableau de la Vierge et l'Enfant. Des fresques admirables de ce peintre subsistent à Pérouse et à Florence.

Pinturicchio (1455-1513) est inférieur au Pérugin, son maître, pour la science du dessin et de la composition. Il nous a laissé les fresques de l'appartement des Borgia, au Vatican, et celles de la Libreria de Sienne.

L'école de Padoue. — Le représentant le plus illustre de cette école est Mantegna (1431-1506). A la fois graveur et peintre, Mantegna donne à son dessin une telle précision qu'il semble buriné : il en résulte parfois de la dureté et de la sécheresse. Ses principales œuvres se voient à Padoue et à Mantoue.

L'école de Venise. — La peinture vénitienne présente des caractères très particuliers ; elle est le reflet de la vie à Venise à cette époque, de la gaieté et de la richesse du monde vénitien. On peut dire que l'école vénitienne a été fondée par la famille des Bellini. Avec les Bellini, les représentants les plus qualifiés de cette école sont Vittore Carpaccio, Carlo Crivelli, Benozzo Gozzoli, Cima da Conegliano et Giorgione (1477-1510. Mais il convient de réserver une place à part à ce dernier, qui peut, en réalité, être considéré comme le maître de la peinture vénitienne.

Tandis que l'école florentine s'adresse presque exclusivement à l'intelligence, l'école vénitienne, au contraire, s'adresse avant tout aux sens. A Florence, ce sont des sujets mystiques et religieux qui sont traités ; à Venise, on ne craint pas de figurer l'amour profane. A Florence, on peint et l'on dessine avec minutie ; à Venise, c'est de préférence la couleur qu'on recherche, ainsi que la répartition des valeurs.

Avant Giorgione, les artistes sont plus dessinateurs

que peintres. Giorgione, le premier, sacrifie le dessin à la couleur et à la lumière. On raconte même qu'il peignait sans dessins préalables. Mort fort jeune, il n'a laissé qu'un petit nombre de tableaux. Le Musée du Louvre conserve une de ses plus belles œuvres, le fameux Concert champêtre.

XVIe SIÈCLE

Aucune époque de l'histoire de la peinture ne nous offre autant de noms illustres que le XVIe siècle. Il suffira de citer Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Paul Véronèse et le Titien.

Les écoles florentines et milanaises. — L'école de Florence de la fin du XVe siècle et du XVIe siècle est représentée par Fra Bartolommeo (1475-1517), Luca Signorelli (1441-1523) et Andrea del Sarto (1486-1531).

Fra Bartolommeo, l'un des premiers, rompt avec la tradition florentine de l'enluminure et s'inspire de l'école vénitienne. Il fut un maître de la composition. On en peut juger par sa Descente de croix, du palais Pitti, à Florence, et par son Apparition de la Vierge, à l'Académie des Beaux-Arts de cette même ville.

Luca Signorelli, par la puissance de ses anatomies, se montre un précurseur de Michel-Ange. D'admirables fresques, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de l'artiste, sont conservées dans la cathédrale d'Orvieto.

Andrea del Sarto est un des plus grands peintres de la Renaissance italienne. Il réunit les dons les plus précieux du coloriste et du dessinateur. Ses figures s'épanouissent dans une atmosphère extraordinairement lumineuse. Cet artiste a créé un type de

Vierges qu'il a fréquemment répété. Sa Vierge la plus célèbre est la Madone dite des Harpies, à la Galerie des Offices, à Florence. Le Musée du Louvre possède son tableau de la Charité.

L'école milanaise est représentée par Bernardino Luini (1475-1532), par le Sodoma (1477-1549) et surtout par Léonard de Vinci (1452-1519).

Bernardino Luini est le disciple de Léonard, mais un disciple inférieur au maître ; la légèreté et la douceur de Léonard de Vinci se changent quelquefois chez lui en fadeur et en mièvrerie. On en peut juger par son Hérodiade, du Musée du Louvre.

Bien que le nombre de ses œuvres soit assez restreint, Léonard de Vinci occupe une des premières places dans l'histoire de la peinture. De ce génial artiste, le Musée du Louvre possède la célèbre Joconde, la Vierge aux rochers, la Vierge et sainte Anne. Quant au tableau de la Cène, de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, il est dans un tel état de dégradation qu'on ne saurait l'apprécier à sa valeur. Le génie de Léonard de Vinci est si mystérieux, si subtil qu'il n'est pas aisé de le définir et de l'analyser. Son dessin est impeccable, les contours sont à la fois précis et fluides ; mais il y a lieu d'attirer particulièrement l'attention sur sa science inimitable du clair-obscur et plus encore peut-être sur sa merveilleuse entente du modelé.

Le coloris de Léonard de Vinci n'appartient qu'à lui. En vain a-t-on cherché quelles furent les couleurs qu'il employa : on sait qu'il les fabriquait lui-même. C'est avec raison qu'on a comparé son coloris à un camaïeu ; ses tableaux, en effet, en donnent l'impression. Les noirs, d'une qualité admirable sont comme transparents. Ses tableaux semblent laqués ou émaillés.

Le portrait de Mona Lisa del Giocondo, la Joconde, (fig. 19) a immortalisé son nom. Vasari dit en parlant de ce chef-d'œuvre : « Il est d'une exécution à faire



Fig. 19. — La Joconde, par Léonard de Vinci.
Musée du Louvre.

trembler et reculer le plus habile artiste du monde, sans parler de ce sourire qui fait de ce portrait une œuvre divine. »

L'école romaine. — Deux noms illustrent l'école romaine : Raphaël et Michel-Ange.

Raphaël, mort à trente-sept ans (1483-1520), a été l'un des peintres les plus féconds qui nous soient connus ; il fut aussi le plus précoce. A seize ans, il



Fig. 20. — La belle Jardinière, par Raphaël.
Musée du Louvre.

peignait déjà avec un talent remarquable : on voit, à Londres, un tableau de Raphaël qui est daté de 1499. A l'âge de vingt ans, il exécutait son tableau du Mariage de la Vierge, aujourd'hui à la Pinacothèque de

Brera, à Milan. Après un séjour à Florence, Raphaël se fixe à Rome, où il devient le peintre officiel de la papauté ; il est chargé de décorer au Vatican les *Stanze* et la galerie des *Loggie*, dites les Chambres et les Loges de Raphaël. Le génie de Raphaël est fait d'une admirable science de la composition, d'une clarté merveilleuse, d'une pureté de dessin et de contours inimitables et enfin d'une grande souplesse de modelé. Son tableau de la Belle Jardinière (fig. 20), du Musée du Louvre, en est un exemple. Raphaël a eu plusieurs manières. Il a abordé avec une égale maîtrise les grandes compositions, comme l'Ecole d'Athènes, aux Stanze du Vatican, d'un caractère sévère et grave, et la décoration proprement dite, comme aux Loges, où il prodigua la fantaisie la plus exquise. Ses tableaux sont très nombreux. Il suffira de citer la Vierge dans la prairie, au Musée de Vienne, la Vierge au poisson, au Musée de Madrid, la Vierge au chardonneret, à Florence. Tout le monde connaît sa célèbre Vierge à la chaise, du palais Pitti. Raphaël fut aussi un grand peintre de portraits : le Musée du Louvre conserve celui de Balthazar Castiglione, qui est une œuvre excellente. Le génial artiste eut un grand nombre d'élèves qui l'aidèrent dans ses travaux de décoration. Les plus célèbres sont Jules Romain (1492-1546) et Jean d'Udine (1487-1564).

Michel-Ange (1475-1564) est un génie universel, qui, comme Raphaël, domine toute l'histoire de la Renaissance italienne. Bien qu'il fut à la fois architecte, sculpteur et peintre, Michel-Ange a signé quelques-unes de ses peintures : *Michel-Ange, sculpteur*, voulant sans doute indiquer par là qu'il était sculpteur avant tout. Il avait, d'ailleurs, coutume de dire : « Plus la peinture approche du bas-relief, meilleure

elle est. » L'œuvre de Michel-Ange est l'expression la plus vivante de cet aphorisme. Nul n'a connu mieux que lui l'extraordinaire puissance des anatomies (fig. 21).



Photo Anderson.

Fig. 21. — Fresque du Jugement dernier, par Michel-Ange. Chapelle Sixtine, au Vatican.

Son œuvre principale est la colossale fresque du Jugement dernier, de la Chapelle Sixtine, au Vatican. Aucune peinture ne peut lui être comparée pour l'extraordinaire violence des gestes et des attitudes, pour l'impression de terreur farouche qui se dégage de cette vaste composition.

L'école de Venise. — On a vu qu'à la fin du XVe siècle la peinture vénitienne s'était engagée dans une voie nouvelle avec Giorgione. Le Titien (1477-1576) continue la tradition. Sa palette est d'une richesse incomparable ; les tons les plus chauds s'allient et vibrent ; ils sont reliés par un savant clair-obscur. En même temps une lumière intense et concentrée anime ses peintures. Le Titien a abordé avec un égal bonheur des genres très différents, comme le portrait, avec son François Ier et son Homme au gant, du Musée du Louvre, et le nu féminin où il excelle, avec sa Danaé, du Musée de Naples.

Le Tintoret (1518-1594) assombrit la palette éclatante du Titien. La plupart de ses œuvres sont à Venise.

Paul Véronèse (1528-1588) affectionne les demi-teintes, les ombres légères. Il excelle à détacher au premier plan des figures à contre-jour. Le Musée du Louvre conserve un de ses meilleurs tableaux, les Noces de Cana.

L'école de Parme. — C'est le Corrège (1494-1534) qui est le représentant le plus illustre de l'école de Parme. Cet artiste, qui a été rarement égalé pour le charme de la composition, est un des peintres les plus séduisants de la Renaissance italienne. Il est célèbre pour le modelé délicat et savant avec lequel il sait rendre les mains de ses personnages. On en a un exemple, au Musée du Louvre, dans le Mariage mystique de sainte Catherine.

XVIIe SIÈCLE

La peinture italienne avait atteint son apogée au XVIe siècle : le XVIIe siècle voit sa décadence. L'école

bolonaise, avec les Carache, l'Albane, Guido Reni, le Dominiquin, le Guerchin, ne fait qu'emprunter aux maîtres du XVIe siècle ce qu'ils avaient de meilleur, sans faire preuve d'une grande originalité.

Une réaction, toutefois, s'était produite avec le Caravage (1569-1609), qui recherche la laideur brutale et les effets heurtés d'un éclairage violent. C'est un des premiers réalistes. Mais plus tard, Carlo Dolci (1616-1686), par une nouvelle réaction peut-être, donnera à ses figures une fadeur, charmante parfois, mais qui néanmoins accuse nettement la décadence.

Il y a lieu de signaler enfin l'école napolitaine, qui n'apparaît qu'au XVIIe siècle avec les Salvator Rosa (1615-1673), les Luca Giordano (1633-1705) et l'espagnol Ribera (1588-1656).

CONCLUSION DU QUATRIÈME VOLUME DE LA GRAMMAIRE DES STYLES

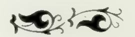
La Renaissance italienne est l'une des plus brillantes époques de l'histoire de l'art, peut-être même la plus brillante. Aucune période, en tout cas, n'a vu s'épanouir autant de génies de qualités aussi différentes. La Renaissance italienne a eu le grand mérite d'engager l'art dans une voie nouvelle en venant puiser à l'éternelle source d'inspiration qu'est l'art antique. Si elle n'a pas, comme l'art gothique, inventé un système entièrement nouveau de construction, du moins a-t-elle fait preuve d'originalité en élevant à une hauteur inconnue jusque-là des masses complètement isolées, comme les dômes de Florence et de Saint-

Pierre de Rome. Le reproche qu'on lui a fait de plagier l'architecture antique est immérité ; elle a démontré avec éloquence qu'on pouvait varier à l'infini les éléments empruntés à l'architecture gréco-romaine. Il suffit, pour s'en convaincre, de contempler les œuvres des Bramante, des Sansovino, des Sammicheli et des Palladio. Toutefois, c'est dans la sculpture et dans la peinture que son originalité s'est affirmée d'une façon indiscutable.

A la fin du XVe siècle, alors que l'Italie est déjà en possession d'un art nouveau, la France demeure encore fidèle à l'art gothique ; mais bientôt elle va s'éveiller à son tour, à la suite des campagnes de Louis XII, de Charles VIII et de François Ier en Italie.

On verra dans le cinquième volume de la *Grammaire des styles*, comment, tout en subissant l'influence de l'Italie, notre pays a su créer, lui aussi, des œuvres originales et bien françaises.

TABLE DES MATIÈRES

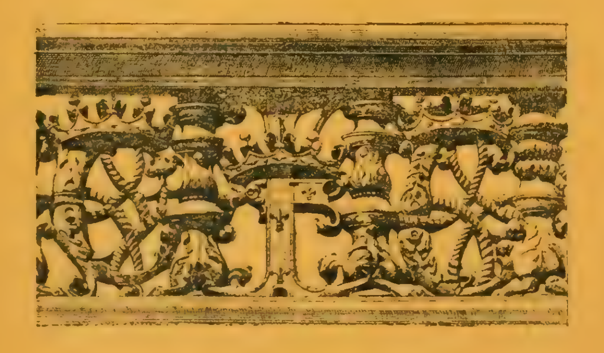


ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LA RENAISSANCE FRANÇAISE

75 *ILLUSTRATIONS*



PARIS

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LA

RENAISSANCE FRANÇAISE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN

L'ART ROMAN

L'ART GOTHIQUE

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XIII

LE STYLE LOUIS XIV

LE STYLE LOUIS XV

LE STYLE LOUIS XVI

LE STYLE EMPIRE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

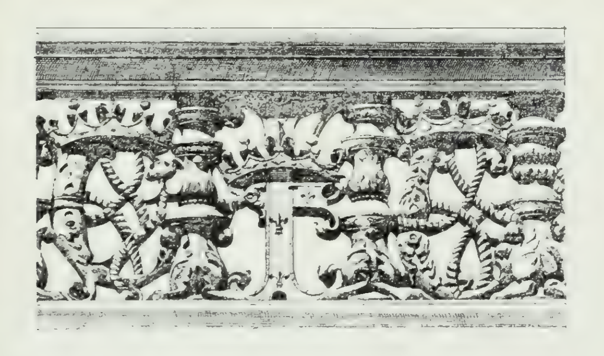
Archiviste-paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LA

RENAISSANCE FRANÇAISE

OUVRAGE ORNÉ DE 38 FIGURES DANS LE TEXTE,

DE 12 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 37 DOCUMENTS



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Chapitre Premier

APPELLATION. — DURÉE. — CAUSES. CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Appellation. — A la fin du xve siècle, l'art gothique est en pleine décadence. Toutes les ressources du système de construction ont été épuisées et la décoration se complique inutilement. Sans doute l'art français n'est pas mort, mais il languit ; et c'est en s'engageant dans une voie nouvelle qu'il va renaître.

Durée. — La Renaissance, dans notre pays, commence sous François Ier (1515-1547) ; elle continue durant les règnes de Henri II, de François II, de Charles IX, et prend fin avec Henri III. On admet généralement que l'époque de la *Renaissance française* s'étend de 1520 à 1590 environ.

Causes. — La principale cause de la Renaissance en France est l'influence de l'art italien. Dans la seconde moitié du xve siècle, la maison d'Anjou, qui règne en Provence, attire en France des artistes d'Italie. Francesco

Laurana édifie et décore, en 1475, le tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine, à la cathédrale du Mans, celui de Jean Cossa, à Tarascon, et, en 1479, la chapelle Saint-Lazare, dans l'ancienne cathédrale de Marseille.

En 1495, Charles VIII envahit le nord de l'Italie, la Toscane et le royaume de Naples; il est émerveillé des splendeurs de la Renaissance italienne, en avance de près d'un siècle sur l'art français. L'évêque Briçonnet, qui l'accompagne, écrit à la reine Anne de Bretagne: « Madame, je voudrais que vous puissiez voir les belles choses qui sont ici : car c'est le paradis terrestre ». A son retour en France, Charles VIII ramenait avec lui un certain nombre d'artistes italiens, qui résidèrent à Amboise et à Tours. La campagne de Louis XII en Italie ne fait qu'accentuer ce mouvement.

Déjà, à cette époque, l'on trouve en France des édifices dont l'architecture est gothique et la décoration purement Renaissance ([1]). Bientôt les éléments empruntés à l'art gothique disparaîtront peu à peu, et la véritable Renaissance française va triompher.

Caractères généraux. — Le moyen âge a été la plus grande époque de l'architecture religieuse. Pendant la période de la Renaissance, c'est l'architecture civile qui domine. Aux cathédrales et aux églises succèdent les palais et les châteaux. Si on le compare à l'art gothique, l'art de la Renaissance donne une impression de jeunesse et surtout de gaieté exubérante, toutes choses inconnues au moyen âge.

La Renaissance française s'inspire, à coup sûr, de la Renaissance italienne; mais elle ne fait que s'en inspirer et ne la copie pas.

Les artistes de la Renaissance italienne avaient puisé dans l'art antique sans le plagier; de même, les artistes

---

(1) Voir : L'*Art gothique* (3e volume de la *Grammaire des styles*.)

de la Renaissance française s'inspireront de la Renaissance italienne, mais non servilement. Le nombre d'éléments empruntés à l'art italien est très limité : ce sont la travée rythmique de Bramante, l'ornementation en très bas relief des arabesques et des rinceaux, ou encore les médaillons. Quant à la composition générale des édifices, elle est entièrement différente. Les Italiens affectionnent les façades plates sans avant-corps, les toitures invisibles, les immenses corniches ; en France, au contraire, la préférence va aux façades mouvementées avec des tourelles ou des tours, aux immenses toitures avec de hautes souches de cheminées.

Un des caractères généraux de la Renaissance est la prédominance du décor. A l'époque gothique, les architectes étudient avant tout et passionnément les problèmes de construction ; la Renaissance n'y attache qu'une importance secondaire et se montre surtout préoccupée de la décoration.

La Renaissance française comprend deux périodes : la première, dite de François Ier, qui s'étend de 1520 à 1550 environ, et la période des autres rois jusqu'à l'avènement de la branche des Bourbons, c'est-à-dire les règnes de Henri II, de François II, de Charles IX et de Henri III, période à laquelle on fixe pour dates extrêmes les années 1551 à 1590.

Chapitre II

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION

Le style François Ier porte l'empreinte d'une époque brillante, gaie, élégante et très frivole. A la Cour se succèdent les bals, les tournois, les parties de chasse : les œuvres des artistes ne pouvaient manquer d'être imprégnées de cette atmosphère de jeunesse et de joie.

La décoration François Ier, le plus souvent en très bas relief, est composée d'une quantité de motifs à petite échelle. On a reproché aux artistes de cette époque de ne pas subordonner les détails aux masses, suivant la règle immuable qui régit les rapports de l'architecture et de la sculpture. La critique est méritée; mais on oublie volontiers cette erreur d'esthétique devant les qualités de la décoration. L'esprit d'invention y est admirable et l'exécution même est d'une habileté consommée. Il se dégage du style François Ier un charme exquis, une saveur particulière qu'on ne rencontre à aucune autre époque. On a souvent comparé cette décoration à un travail de broderie, tant les détails sont exécutés avec finesse. Les artistes prodiguent et varient à l'infini les motifs décoratifs qu'ils exécutent d'une main légère et avec une verve inimitable.

Parmi les éléments de décoration les plus employés, il faut citer les pilastres ornés d'*arabesques* (1) (pl. I), les rinceaux de feuillages (pl. I), dont le départ est souvent un corps d'enfant, les cartouches (pl. I), qui apparaissent alors pour la première fois dans l'art français.

Les chapiteaux méritent une mention spéciale. La variété en est infinie et les sculpteurs y donnent libre cours à leur imagination. Un exemple nous est fourni par les huit cents chapiteaux du château de Chambord, qui sont tous différents. On a vu, dans le volume consacré à l'*Art grec*, en quoi consistait le chapiteau ionique. Les sculpteurs de la Renaissance remplacent les volutes du chapiteau ionique tantôt par des cornes (pl. I), tantôt par des chimères (pl. I). Parmi les plus beaux chapiteaux de la Renaissance il convient de signaler celui qu'on peut admirer au château de Chambord et qui porte les emblèmes de François Ier (pl. II). Ce chapiteau est un chef-d'œuvre d'ingéniosité et de grâce; les deux salamandres et l'F couronné ont inspiré à l'auteur une œuvre exquise.

L'église Saint-Maclou, à Pontoise, renferme aussi des

---

(1). L'*arabesque*, qui est un emprunt à la Renaissance italienne, est formée de petits motifs superposés et reliés entre eux. Cet ornement passe pour avoir été introduit en Europe par les Arabes : de là, son nom.



BANC D'ŒUVRE A DIXMONT (YONNE)

ELÉMENTS CARACTÉRISTIQUES DE LA DÉCORATION FRANÇOIS Ier

P_ *Pilastres décorés d'Arabesques*
R.F_ *Rinceaux de Feuillages*
T.A_ *Têtes d'Anges accostées de 2 ailes*
C.V_ *Chapiteaux à volutes retournées*
C _ *Cartouche*

chapiteaux remarquables : leur style nerveux et leurs formes amples et souples les ont rendus célèbres (fig. 1).



Photo M. H.
Fig. 1. — Chapiteau de l'église Saint-Maclou, à Pontoise.

La Renaissance affectionne particulièrement les médaillons et aussi les bustes visiblement inspirés de la Renaissance italienne. Tantôt ces bustes émergeront des médaillons (pl. II); tantôt, au contraire, on les verra appliqués contre ces mêmes médaillons, comme au château de Montal (fig. 2).



Fig. 2. — Médaillon, au château de Montal.

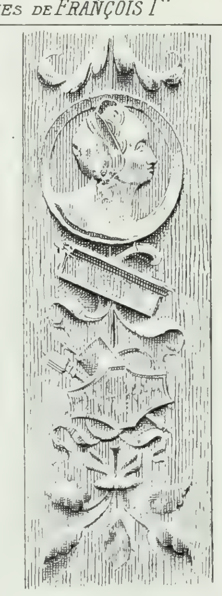
Fréquemment les dais abritant les statues sont formés de petites coupoles superposées (fig. 3) et d'une infinité de petits motifs traités avec un goût délicat.



CHATEAU DE CHAMBORD *CHAPITEAU AUX EMBLÈMES DE FRANÇOIS Ier*



MEDAILLON à RIOM (P. de D) — *HOTEL DU MONTÀT*



ARABESQUES

Les colonnettes en forme de candélabres ou de balustres peuvent être souvent observées, notamment à



Fig. 3. — Dais à coupoles. Jubé de la cathédrale Saint-Étienne, à Limoges.



Fig. 4 et 5. — Colonnettes en candélabre. Hôtel Bernuys et la Dalbade, à Toulouse.

Toulouse (fig. 4 et 5). Parfois ces colonnettes sont adossées à des pilastres (fig. 4).

CHAPITRE III

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE

Fenêtres. — Les fenètres sont généralement formées d'un chambranle rectangulaire avec deux meneaux de pierre en croix (pl. III) : telles sont celles des châteaux

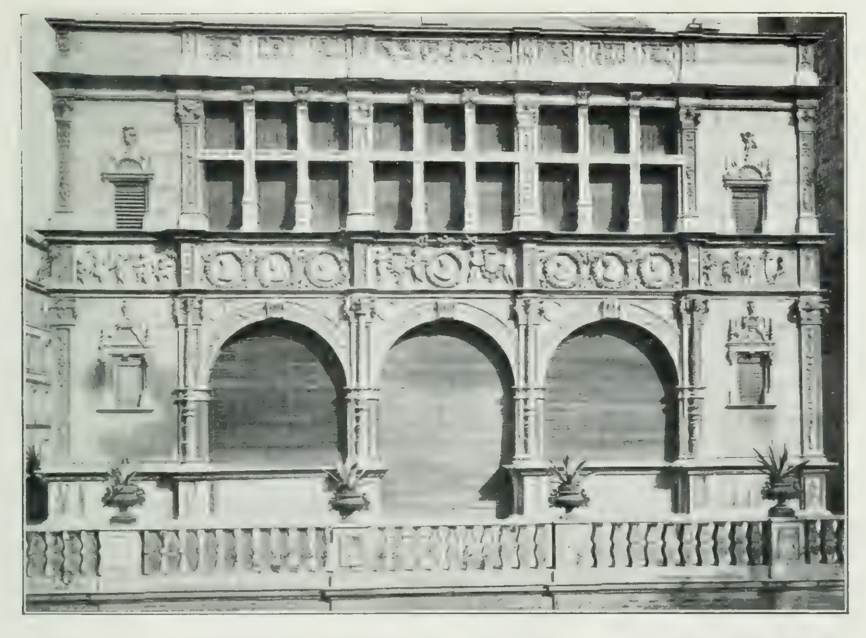


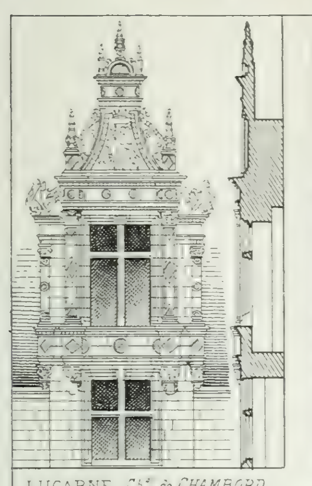
Photo N. D.

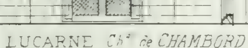
Fig. 6. — Maison, dite Pavillon de chasse de François Ier.
Paris, cours Albert Ier.

de Blois, de Chambord, etc. Lorsque les fenêtres sont carrées et de grandes dimensions, elles sont pourvues de deux meneaux verticaux, comme on peut l'observer à la charmante maison, dite Pavillon de chasse de François Ier (fig. 6), anciennement à Moret et fidèlement reconstruite à Paris, cours Albert Ier. Ce pavillon est, on le sait, l'une des productions les plus originales de la Renaissance française.

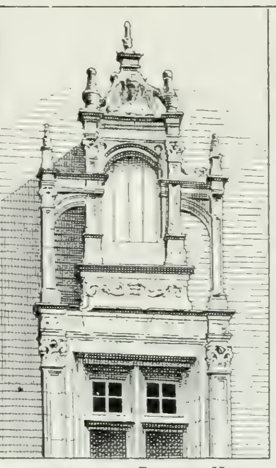
Lucarnes. — Les lucarnes constituent un élément inconnu de la Renaissance italienne. Dans la composition des lucarnes, les architectes français ont fait preuve d'une fantaisie et d'un goût dignes d'admiration. Toujours accostées de deux pilastres, les lucarnes ont leur partie supérieure en pyramide, avec deux petits pinacles reliés par des arcs-boutants à la partie centrale (pl. III). Tantôt elles sont simples, comme au château de Chambord (pl. III), tantôt à double étage, comme au château de Fontaine-Henri (pl. III). Ailleurs elles coupent les corniches, comme au château d'Azay-le-Rideau (pl. III), ou bien, comme au château de Blois, elles prennent naissance au-dessus des corniches (fig. 12).

Composition des façades. — Le principe absolu de la composition des façades est le raccordement des chambranles : en d'autres termes, les pilastres étant superposés, les fenêtres s'étagent les unes au-dessus des autres. Il en résulte une série de travées verticales qui partent du sol pour se terminer par une lucarne, comme au château d'Azay-le-Rideau (pl. III). Cependant l'hôtel d'Escoville (pl. III), à Caen, fait exception. Dans cet édifice, les lucarnes, au lieu d'être au-dessus des fenêtres, sont placées au-dessus des trumeaux ; et des ordres superposés vont du sol jusqu'aux lucarnes. Ces colonnes en façades sont, d'ailleurs, extrêmement rares : ce sont presque toujours des pilastres qui se superposent sur les façades.

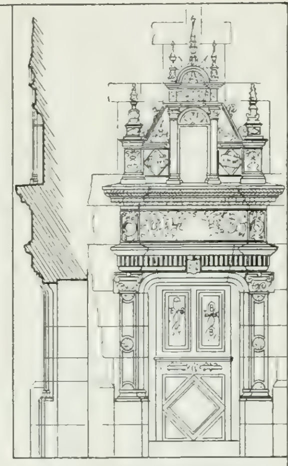




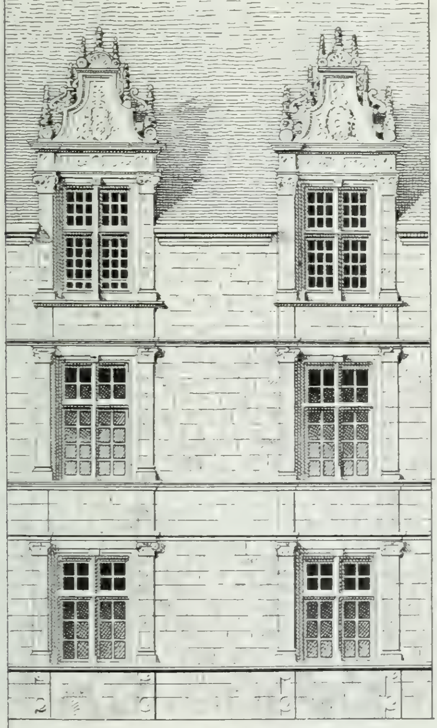
LUCARNE Chau de CHAMBORD



LUCARNE Chau FONTAINE-HENRI



PORTE Chau de CHENONCEAUX



CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU



CAEN Hotel de VALOIS ou d'ECOVILLE

CHAPITRE IV

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
LES CHATEAUX DE LA LOIRE

Origine des châteaux de la Renaissance. — Le moyen âge avait légué à la Renaissance un nombre important de châteaux-forts, que les progrès de l'artillerie, la sécurité plus grande des campagnes et le souvenir des palais d'Italie vont condamner irrémédiablement.

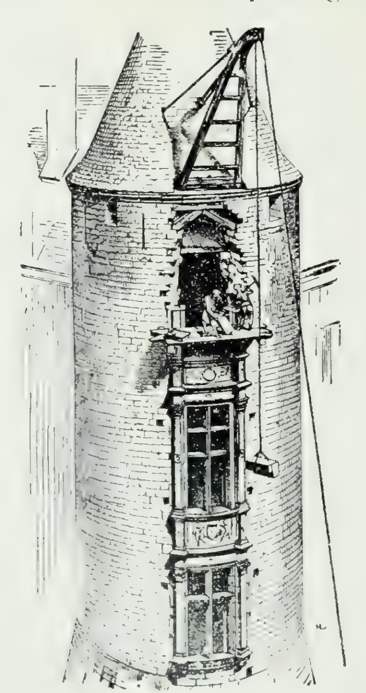


Fig. 7
Utilisation d'un château féodal
(d'après Viollet-Le-Duc)

Cependant, on ne pouvait songer à jeter bas ces immenses forteresses solidement bâties. C'est alors qu'on imagina de les utiliser de la façon suivante. Avant tout, il fallait donner de l'air et de la lumière dans les grosses tours, percées seulement de meurtrières. On conçut donc l'idée de les fendre du haut en bas (fig. 7); et l'on aménagea des fenêtres superposées, en les faisant correspondre aux planchers des étages qui existaient déjà. Telle est l'origine de certains châteaux de la Renaissance, qui sont comme une fusion de la forteresse du moyen âge et de l'habitation de plaisance.

Parmi les châteaux du moyen âge ayant subi cette transformation, il faut citer le château d'Apremont, en

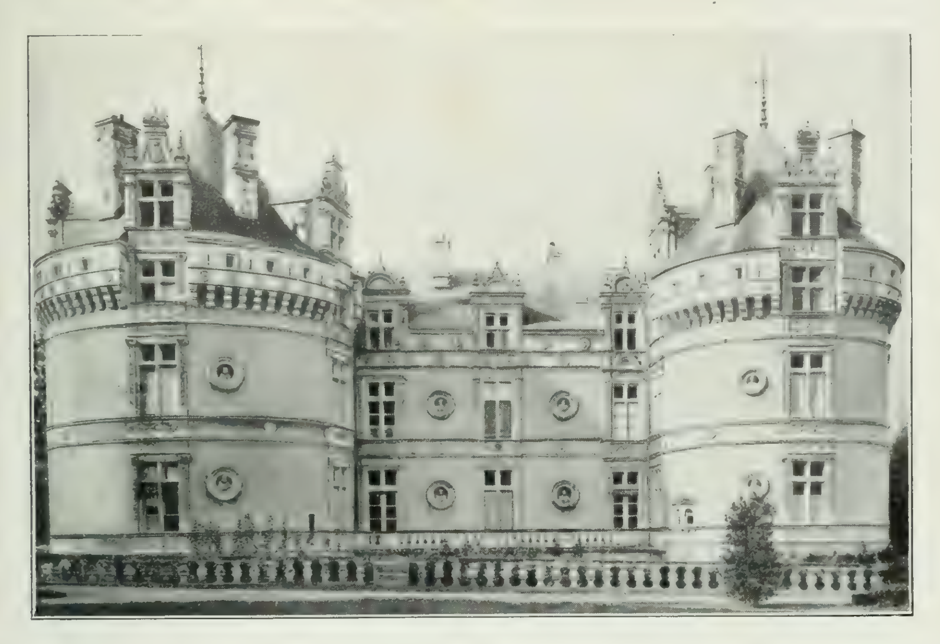


Fig. 8. — Château du Lude (Sarthe).

Vendée, et surtout le beau château du Lude (fig. 8), où l'on voit nettement les fenêtres de la Renaissance coupant les mâchicoulis et l'ancien chemin de ronde.

Châteaux de la Loire. — Toutefois, les châteaux de la Renaissance ne sont pas tous d'antiques forteresses modernisées; un grand nombre, au contraire, ont été entièrement construits au temps même de la Renaissance.

Par tradition d'abord, et aussi sans doute pour conserver les signes des privilèges féodaux, on garda souvent tout l'appareil défensif du moyen âge, le donjon, les grosses tours, les mâchicoulis, les fossés, etc.; mais cet appareil est purement décoratif. Les spécimens les plus remarquables de ce système de construction sont les châteaux de Chambord (1519), d'Azay-le-Rideau (1521), de Villandry (1532), de Valençay (1540).

Le château de Chambord (fig. 9 et 10) est à la fois le plus vaste et le plus intéressant édifice de la Renaissance. Les dimensions en sont imposantes : la hauteur totale n'est pas inférieure à 58 mètres. Le donjon (D) comprend

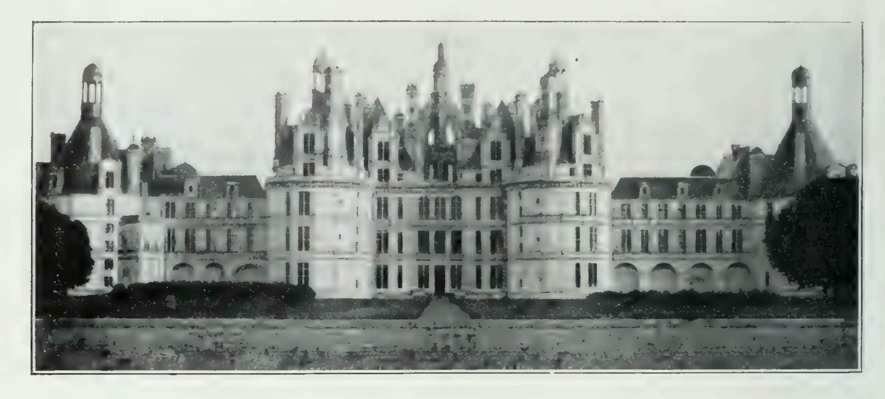


Fig. 9. — Château de Chambord.

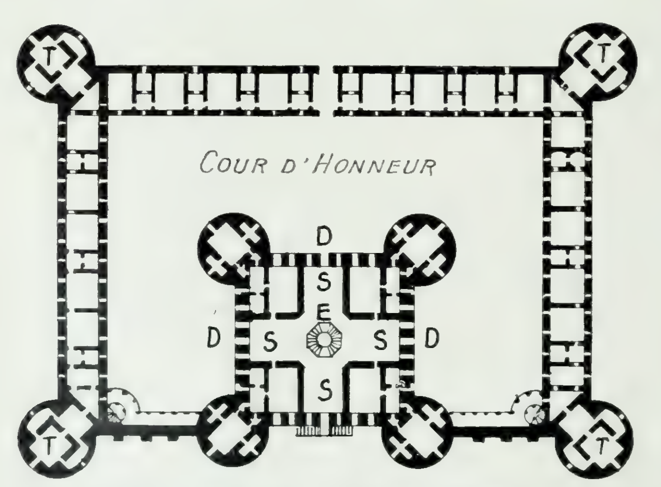


Fig. 10. — Plan du château de Chambord.

une salle des gardes (S), en forme de croix et couverte par une terrasse. Au centre du donjon se voit un escalier (E), universellement connu par l'originalité de sa construction (fig. 10). Cet escalier est à double vis indépendante, de telle sorte que la personne qui monte ne rencontre jamais celle qui descend, chacune d'elles empruntant une vis différente. Une lanterne de 32 mètres de hauteur (fig. 9) est l'aboutissement de cet escalier. Enfin une grosse tour (T) se dresse à chacun des angles

de la cour d'honneur (fig. 10). C'est, en somme, le plan du château féodal du moyen âge.

Un autre joyau du style François Ier est le château



Photo M. H.

Fig. 11. — Château d'Azay-le-Rideau.

d'Azay-le-Rideau qui, comme celui de Chambord, est orné de tours et de tourelles. Il convient d'appeler l'attention sur le chemin de ronde (fig. 11), qui couronne les tourelles et les relie entre elles par de faux mâchicoulis et des meurtrières. A l'intérieur, l'escalier nous offre l'un des premiers exemples en France des escaliers à rampes droites, rompant avec la tradition du moyen âge, qui connut presque exclusivement l'escalier à vis.

Le château de Blois est sans doute la plus magnifique expression du style François Ier. Aucun édifice de cette époque ne peut lui être comparé. Nulle part, en effet, on ne retrouve cette somptuosité du décor, cette originalité de la composition et une telle perfection dans l'exécution. Con-

trairement à beaucoup d'autres châteaux de la Renaissance, cet édifice n'a nullement les apparences d'un château féodal.

La façade sur la cour est devenue célèbre grâce à la



Fig. 12. Château de Blois.

richesse de sa décoration, à son allure de fête, grâce surtout à l'originalité de son escalier extérieur, composition unique dans l'histoire de l'art. On a reproché à cet escalier un manque de concordance dans l'inclinaison des rampes et des arcs qui les supportent (fig. 12 et 13). On a critiqué aussi le raccordement de la partie supérieure. Mais ces réserves sont vite oubliées quand on admire l'ingéniosité et l'élégance du

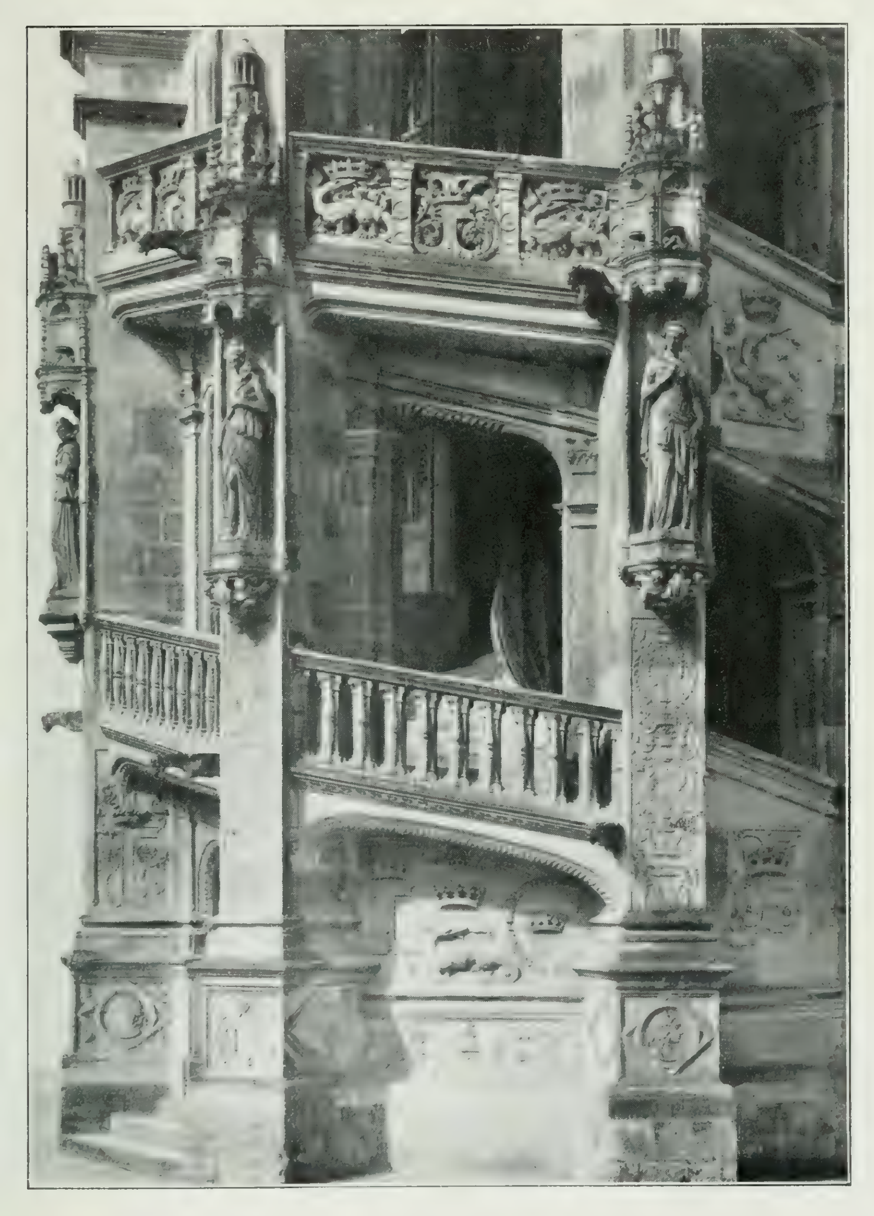


Fig. 13. — Château de Blois. — Escalier.

décor La balustrade de la façade (1), d'un dessin exquis, avec ses F couronnés et ses cordelières, les rampes de l'escalier, avec ses salamandres et ses F, sont des modèles de goût et de composition décorative (fig. 12). Non moins séduisante est la façade extérieure de l'aile François Ier. De là, autrefois, la vue s'étendait au loin sur la campagne: c'est ce qui explique l'étagement des balcons avec fenêtres en retrait (fig. 14), ainsi que la grande loggia continue qui termine l'édifice. Les gracieuses tourelles en encorbellement contribuent encore à donner à cet ensemble un caractère charmant d'originalité.



Photo M. H.

Fig. 14. Château de Blois. — Façade extérieure.

Le château de Chenonceaux (1520), qui chevauche le Cher, présente les mêmes particularités que les autres châteaux de la Loire. L'aile franchissant la rivière date de Henri II.

(1) Voir la vignette du titre de ce volume.

Chapitre V

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
LES CHATEAUX DE L'ILE-DE-FRANCE

Les châteaux de l'Ile-de-France diffèrent entièrement des châteaux de la Loire. Ils ont un aspect sévère, froid et austère ; toute la charmante décoration des châteaux

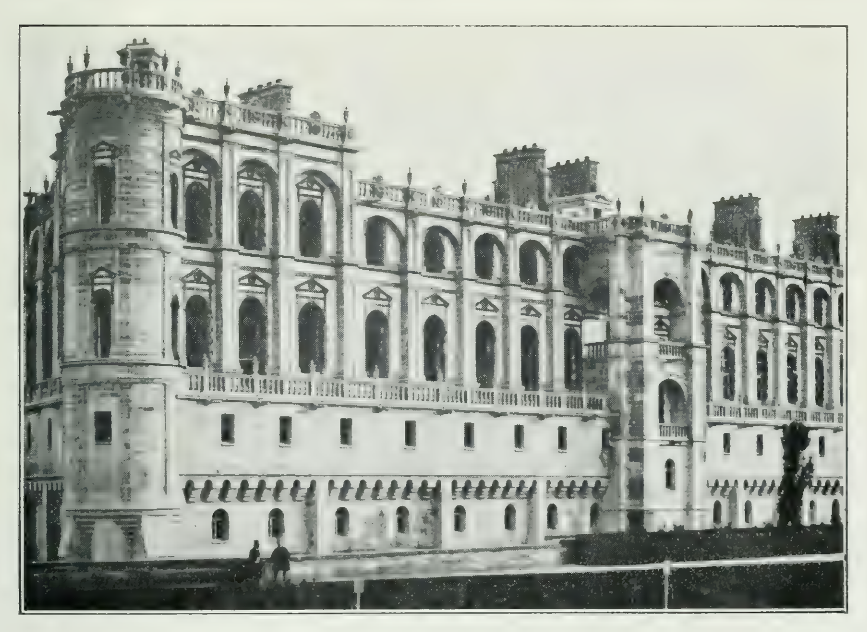


Fig. 15. — Château de Saint-Germain-en-Laye. *Photo M.H.*

de Touraine en est absente. Tels nous apparaissent les châteaux de Fontainebleau (cour du Cheval blanc ou des Adieux, Porte Dorée), de Villers-Cotterets (1550), d'Écouen (1540), ce dernier modifié par Henri II; tel enfin le château de Saint-Germain-en-Laye (1540), le seul château de la Renaissance entièrement couvert par des terrasses (fig. 15).

CHAPITRE VI

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
LA NORMANDIE ET LE MIDI DE LA FRANCE
LES ÉDIFICES PUBLICS

Normandie et Midi. — La ville de Caen est un centre artistique important à l'époque François Ier. Les hôtels de Than et de Mondrainville sont dignes d'être mentionnés; mais on doit faire une place à part à l'hôtel de Valois ou d'Escoville (1538), dont il a été question plus haut. A Toulouse, qui a vu également s'élever durant cette période de nombreux édifices, la plupart des hôtels de l'époque François Ier sont attribués à Nicolas Bachelier (1485-1572), comme les hôtels d'Aussargues, de Lasbordes et surtout l'hôtel Bernuys (1530).

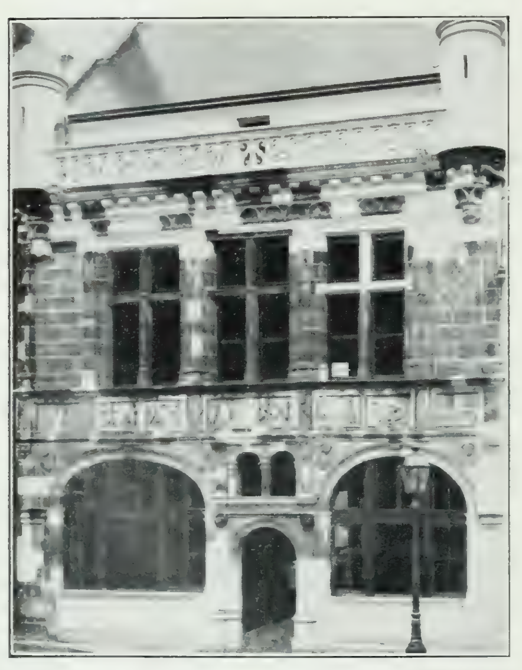


Photo N. D.

Fig. 16. Hôtel de ville de Beaugency.

Parmi les châteaux remarquables du Midi de la France, on peut citer ceux de La Rochefoucauld, d'Assier et d'Usson.

Édifices publics. — La plupart des Hôtels de ville ont les fenêtres du rez-de-chaussée en arc surbaissé, comme on peut l'observer notamment à l'Hôtel

de ville de Beaugency (fig. 16), qui fut construit en 1526 et que ses charmantes proportions ont rendu célèbre.



Fig. 17. — Hôtel de ville de Paray-le-Monial.

Il convient de mentionner aussi les Hôtels de ville de Niort et de Loches. L'Hôtel de ville de Paray-le-Monial (1525) présente cette particularité assez rare de posséder des tourelles engagées faisant une très légère saillie sur le parement du mur (fig. 17).

Le palais Granvelle, à Besançon, est manifestement inspiré de la Renaissance flamande.

Chapitre VII

ÉPOQUE FRANCOIS Ier
LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Il ne nous est parvenu qu'un nombre restreint de décorations intérieures de l'époque François Ier. Les intérieurs du château de Blois ont été restaurés avec trop de fantaisie pour qu'on puisse s'y arrêter. Ceux du château de Fontainebleau présentent un caractère très spécial : ils sont, pour la plupart, comme on le verra plus loin, l'œuvre d'artistes italiens. C'est à Chambord, à Azay-le-Rideau et à Villers-Cotterets qu'on trouvera les intérieurs les plus

remarquables. D'une façon générale, les plafonds et les voûtes sont à *caissons*. Aux voûtes se voient des dalles sculptées, posées, comme au château de Chambord (pl. IV), dans les vides obtenus par les nervures s'entrecroisant.

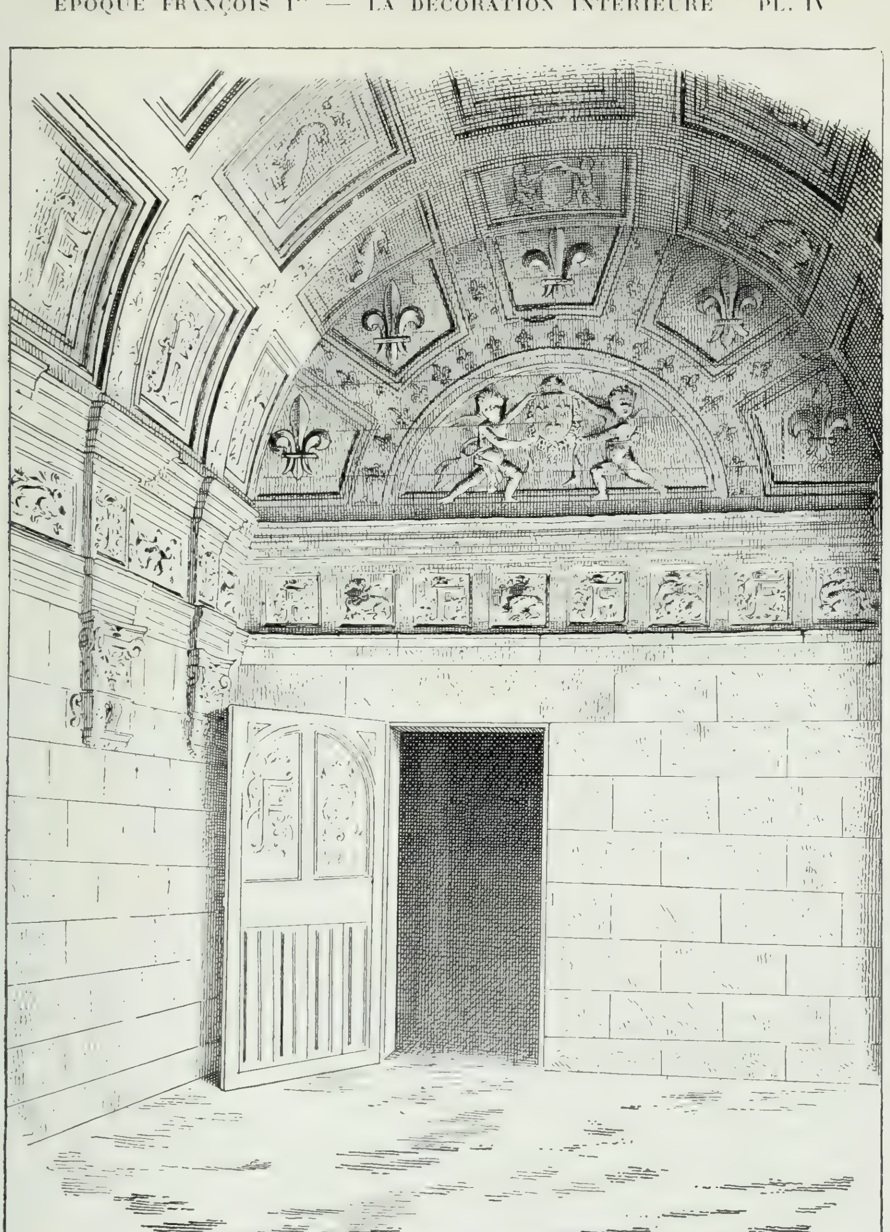
Le chapiteau isolé, sans pilastre, servant de cul-de-lampe à la retombée de l'arc doubleau (pl. IV), est une des caractéristiques du style François Ier. Ce motif se rencontre fréquemment. Le plus souvent, les portes sont ornées de sculptures. Ce sont presque toujours des losanges (fig. 18) qui ont été sculptés, soit dans la partie supérieure, soit dans les panneaux du bas Une des plus



Fig. 18. — Panneaux supérieurs de la porte de l'Oratoire, au château de Chambord.

belles portes de cette époque est celle de l'oratoire du château de Chambord, dont les deux panneaux supérieurs (fig. 18), exécutés avec une rare habileté, sont des merveilles de goût et de grâce.

Au lieu d'être en hotte, comme au moyen âge, les manteaux de cheminées François Ier affectent la forme rectangulaire et montent jusqu'au plafond. Ces manteaux sont le plus souvent divisés en niches ou panneaux, séparés par



CHATEAU DE CHAMBORD ORATOIRE de FRANÇOIS Ier. 1519



Fig. 19. — Cheminée de la maison de la Coquille, à Orléans.

des pilastres ornés d'arabesques (fig. 19).

Les cheminées du château de Blois ont subi trop de restaurations pour qu'on s'y arrête. Mais l'une des plus belles cheminées de cette époque qui nous soient parvenues intactes provient de la maison dite de la Coquille, à Orléans : elle est aujourd'hui conservée au Musée de cette ville (fig. 19). Cette cheminée, qui mesure 4 mètres de hauteur sur 2 mètres 50 de largeur, est peinte et dorée. Le manteau repose sur des consoles, couvertes de feuilles d'acanthe, que soutiennent de minces colonnettes.

La décoration des vestibules donne souvent lieu à des

compositions très heureuses. On trouvera ici (fig. 20) le vestibule de la cage d'escalier de l'hôtel de Valois, appelé aussi d'Escoville, à Caen. Ce vestibule, formant loggia à l'exté-



Photo N. D.

Fig. 20. — Vestibule de l'hôtel d'Escoville, à Caen.

rieur, est l'un des joyaux de la Renaissance. Il faut y noter l'arcade ajourée, ainsi que la gracieuse composition de la porte accostée de deux pilastres.

Les principales pièces de l'habitation étaient souvent décorées de lambris de bois sculptés, composés d'un grand nombre de panneaux étroits. Un curieux lambris, provenant d'une ancienne maison de Rouen, est aujour-



Fig. 21. — Lambris François Ier.
Paris, Musée des arts décoratifs.

d'hui conservé au Musée des Arts décoratifs, à Paris (fig. 21). Chacun des panneaux est orné d'un motif différent exécuté avec une grande finesse. Ce sont des couronnes, des cartouches (fig. 22), suspendus à des guirlandes.



Fig. 22. — Lambris François Ier (détail de la figure 21).

Chapitre VIII

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier
LES MEUBLES

On observe dans la décoration des meubles au temps de François Ier les mêmes caractères et les mêmes éléments que dans la sculpture ornementale : mêmes pilastres à arabesques, mêmes chapiteaux, mêmes feuillages (pl. V, *Crédence*). C'est surtout en Touraine que le feuillage, d'une extrême finesse, est exécuté en très bas relief (pl. V, *Coffre*). Les bois employés à cette époque sont le chêne et le noyer, ce dernier surtout en Bourgogne.

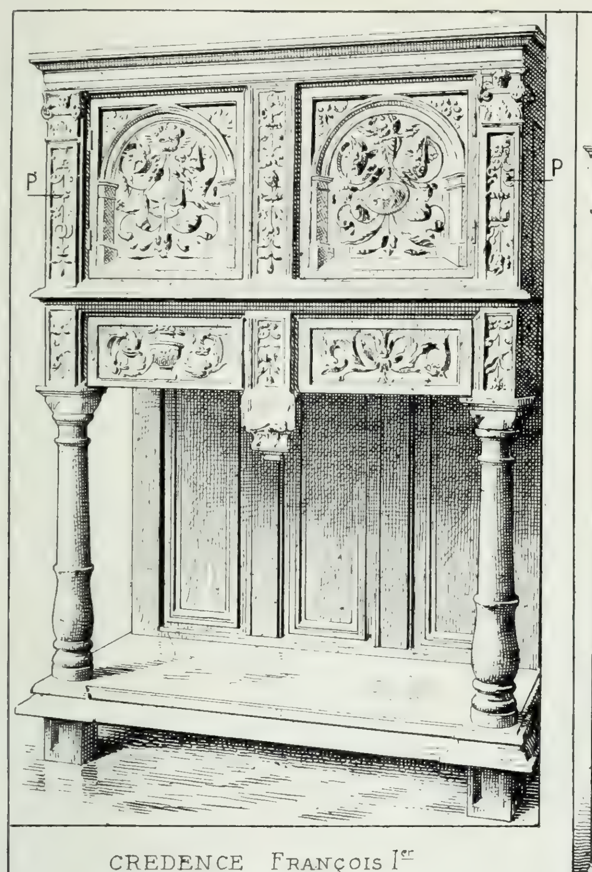
Les fauteuils gothiques à haut dossier ont encore la



Fig. 23. — Table François Ier. *Photo Giraudon.*
Musée du Louvre.

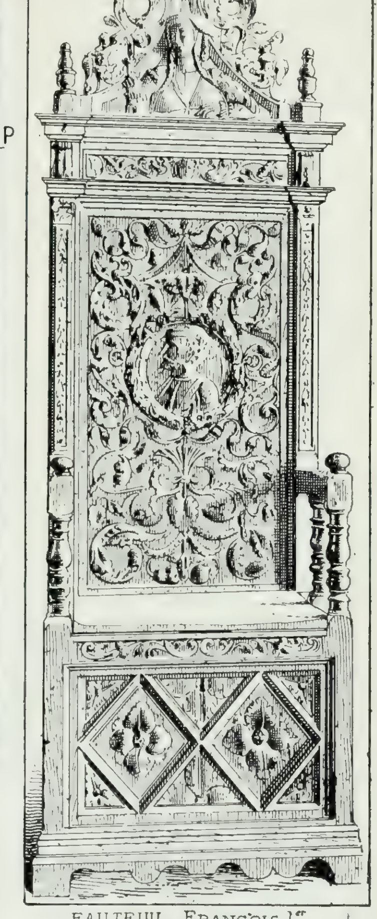
vogue sous François Ier ; la partie inférieure de beaucoup de ces fauteuils sert de coffre (pl. V) et se ferme à clef.

Les tables François Ier sont très rares. Le Musée du Louvre possède une de ces tables (fig. 23), munie de



CREDENCE FRANÇOIS Ier
PARIS MUSÉE DES ARTS DECORATIFS

P. *Pilastres ornés d'arabesques*



FAUTEUIL FRANÇOIS Ier
PARIS . MUSÉE DU LOUVRE

COFFRE EN BOIS — PARIS MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

colonnettes cannelées et dont l'aspect classique donne à penser qu'elle est l'œuvre d'ébénistes italiens.

Chapitre IX

ÉPOQUE FRANÇOIS Ier L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU

Au retour de sa captivité en Espagne, François Ier installe à Fontainebleau un groupe d'artistes appelés à grands frais d'Italie. La plupart d'entre eux sont à la fois peintres, sculpteurs et architectes; leur tâche est d'embellir le château. C'est cette pléïade d'artistes qu'on désigne sous le nom d'École de Fontainebleau.

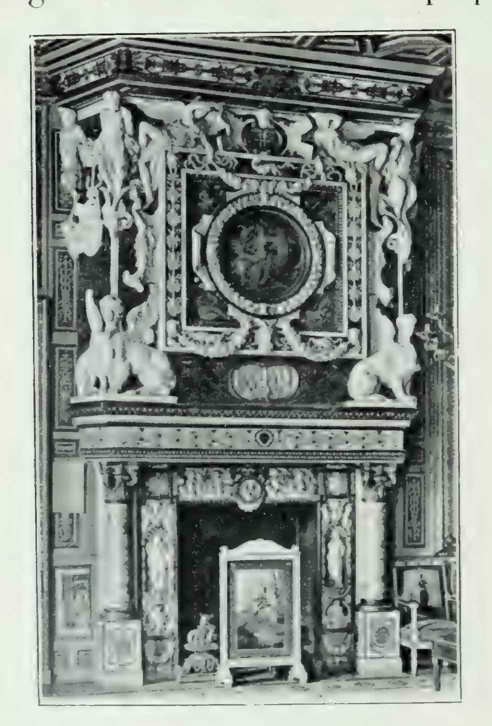
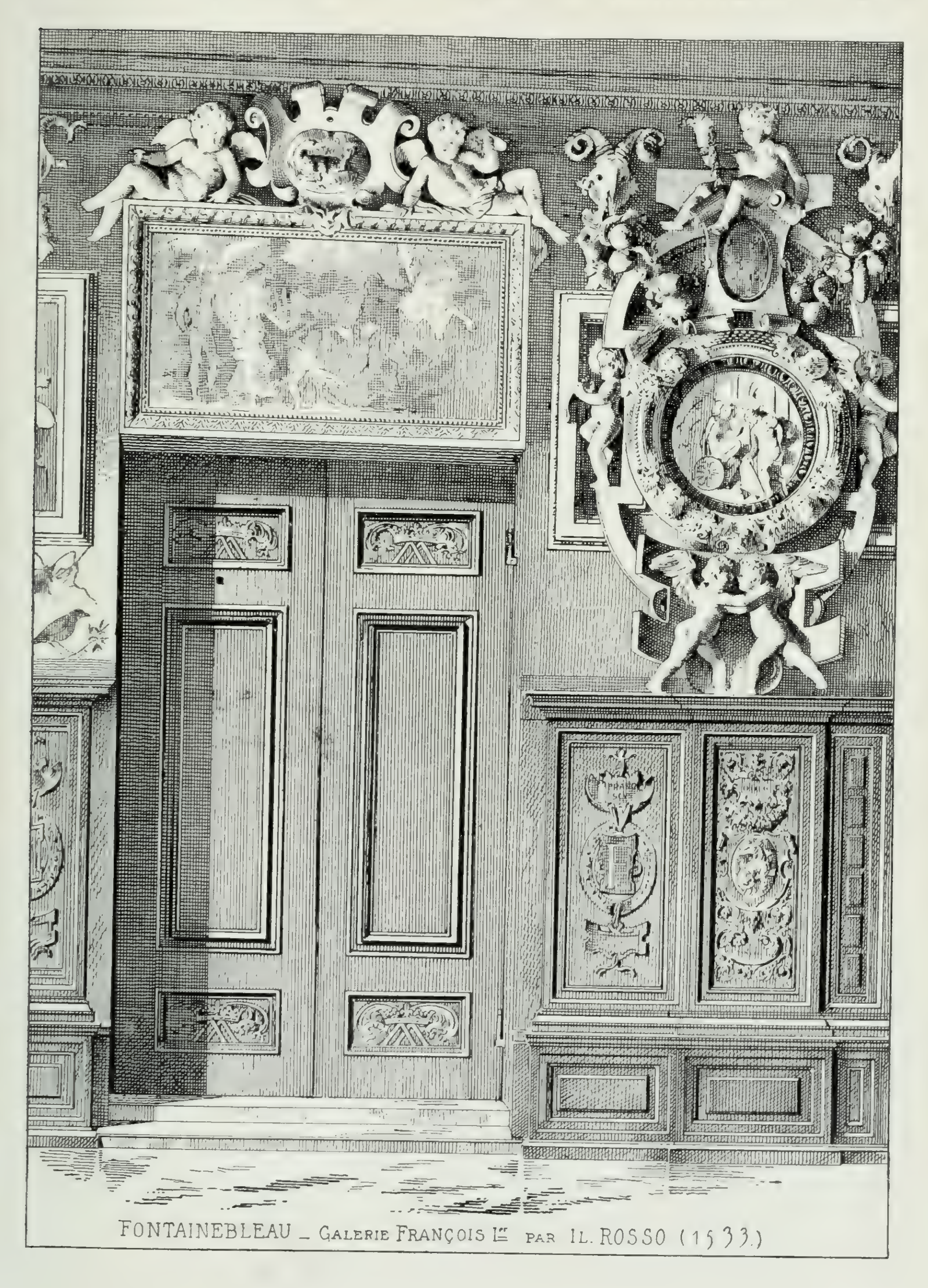


Fig. 24. — Cheminée du salon de François Ier. Palais de Fontainebleau.

La galerie François Ier (pl. VI) est l'œuvre du Rosso. On y remarque dans la décoration un certain nombre d'éléments qu'on retrouvera plus tard dans le style Henri II : cartouche bombé, entouré de découpures, au-dessus de la porte; lourdes chutes de fruits et découpures sèches cerclant le médaillon. Dans les œuvres de l'École de Fontainebleau, le style Henri II apparaît déjà.

La galerie François Ier inaugure en France un nouveau mode de décoration, l'alliance des peintures décoratives



FONTAINEBLEAU _ GALERIE FRANÇOIS Ier PAR IL. ROSSO (1533.)

et des ornements en stuc blancs, colorés ou dorés.

Ce qui caractérise plus particulièrement l'École de Fontainebleau, c'est la décoration lourde en haut relief, qui contraste avec l'ornementation légère en très bas relief et à petite échelle généralement adoptée à l'époque antérieure. La décoration de la chambre de la duchesse d'Étampes, au palais de Fontainebleau, aujourd'hui partie supérieure du grand escalier, est l'œuvre de Francesco Primaticcio, dit le Primatice. On lui doit aussi la cheminée du salon François Ier (fig. 24), où s'entassent les chimères, les génies ailés aux attitudes contorsionnées, les peintures allégoriques. Toute cette décoration en ronde-bosse annonce le style Henri II.

Chapitre X

LE STYLE HENRI II

DURÉE. — CAUSES. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX. ÉLÉMENTS.

Durée. — On admet d'ordinaire que la période du style Henri II comprend non seulement le règne du roi de ce nom, mais qu'elle s'étend aussi aux règnes de ses successeurs, jusqu'à la mort de Henri III (1589).

Causes. — Le style Henri II accuse une orientation très nette vers l'antiquité classique. Cette orientation est due en partie à la publication de certains ouvrages, tels que ceux de Vitruve, de Vignole, de Palladio, de Serlio. D'autre part, l'art antique avait trouvé d'ardents apôtres dans plusieurs artistes appartenant à l'École de Fontainebleau, comme Serlio et le Primatice. C'est au Primatice qu'on doit le château d'Ancy-le-Franc, le premier château classique construit en France. Enfin, nos peintres, sculpteurs et architectes français vont de plus en plus puiser leur inspiration en Italie.

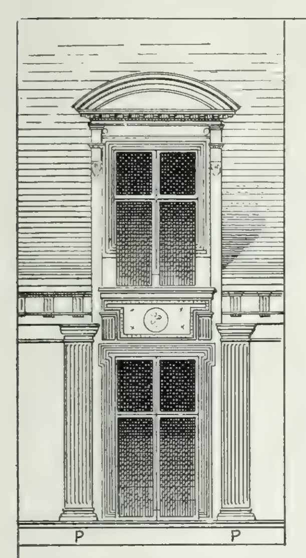
Caractères généraux. — Sous François I[er], les artistes subissaient presque exclusivement l'influence de la Renaissance italienne et ne connaissaient guère Rome et

la Grèce que par elle : mais, au temps de Henri II, ils se pénètrent des théories artistiques de l'antiquité et ils en comprennent l'application. A l'originalité capricieuse, à la charmante fantaisie du style François I[er] succède une froideur toute classique.

Éléments d'architecture et de décoration. — Les principaux éléments du style Henri II contrastent étrangement avec ceux de l'époque antérieure (pl. VII). Ce sont des lucarnes d'une grande simplicité de lignes et d'une grande sobriété de décoration, des chapiteaux directement inspirés des trois ordres antiques, des pilastres cannelés. C'est alors aussi qu'apparaît pour la première fois dans les monuments l'ouverture circulaire appelée *œil-de-bœuf* (pl. VIII).

L'enroulement découpé, déjà employé par l'École de Fontainebleau, devient sous Henri II l'élément principal de la décoration, comme à la porte de l'église Saint-Maclou (pl. VII), à Rouen. On rencontre aussi fréquemment les chimères à long cou (fig. 29).

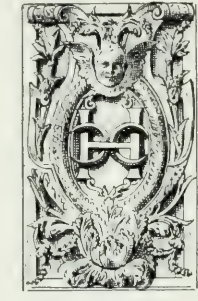
Les grosses chutes de fruits exécutées en ronde-bosse constituent à cette époque une innovation. Enfin, il faut encore compter parmi les éléments décoratifs caractéristiques du style Henri II les emblèmes de ce roi et de Diane de Poitiers, c'est-à-dire l'H couronné, le croissant (pl. VII) et les D entrelacés.



LUCARNE Ch^au d'ECOUEN

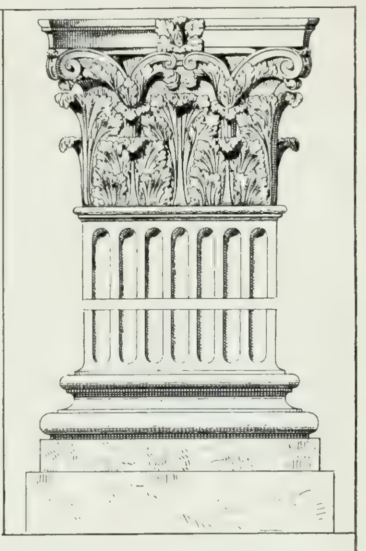
P_ Pilastres Cannelés





Initiales et Emblemes

d'Henri II Ch^au d'Anet



Chapiteau et Base d'un Pilastre Cannelé

Chateau d'ANCY-LE-FRANC

PANNEAU de PORTE de St MACLOU a ROUEN . E _ *Enroulements Découpés* .

Chapitre XI

LE STYLE HENRI II
L'ARCHITECTURE — PRINCIPAUX ÉDIFICES

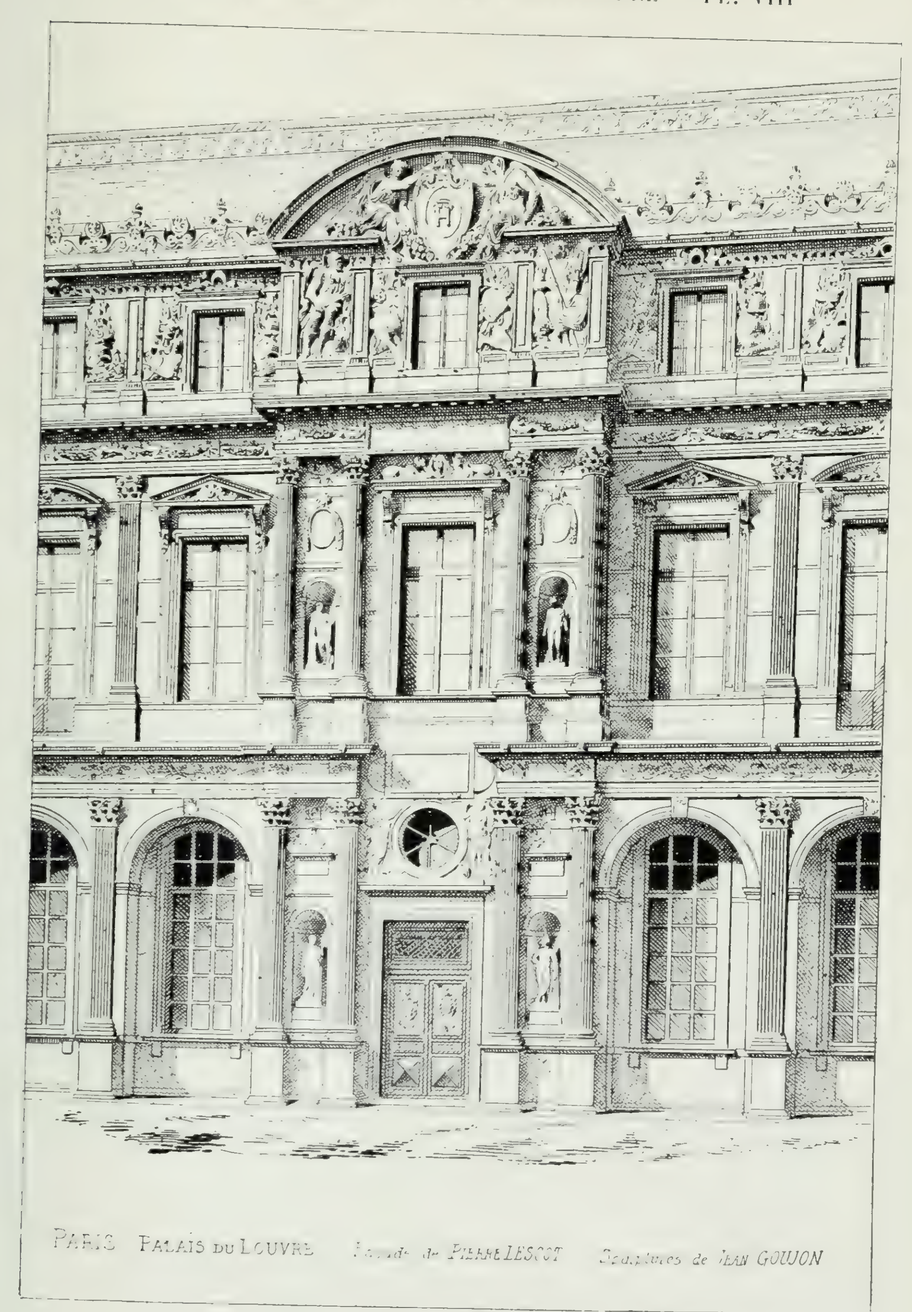
La cour du Louvre. — A l'angle sud-ouest de la cour du Louvre, entre le pavillon de l'Horloge et l'aile bordant le quai, se voit l'œuvre capitale du style Henri II : c'est la façade de l'architecte Pierre Lescot et du sculpteur Jean Goujon (pl. VIII).

Considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art architectural, cette façade mérite l'étude et l'attention à plus d'un titre. Tout d'abord, on y observe une merveilleuse alliance entre l'architecture et la sculpture ornementale ; mais ce qu'on y doit le plus admirer, outre la pureté des profils et la beauté des proportions, c'est, à coup sûr, la composition des avant-corps (pl. VIII.)

L'un des problèmes qu'à toutes les époques les architectes ont eu à résoudre a été de couronner dignement une façade formée d'ordres superposés ; il faut, en effet, que ce couronnement soit suffisant pour que la façade ne semble pas morcelée. Les architectes de la Renaissance italienne avaient tourné la difficulté en couronnant leurs façades par une frise démesurée et une corniche immense (1). Pierre Lescot, au contraire, a abordé franchement le problème. Il donne moins de hauteur au deuxième étage et il couronne ses avant-corps par un fronton curviligne qui s'harmonise avec l'ensemble de la façon la plus heureuse.

Les figures de ces frontons avaient été volontairement déformées par Jean Goujon, attendu que la cour du Louvre devait primitivement avoir des dimensions quatre fois moindres que celles que nous lui voyons aujourd'hui : c'est dire que ces figures devaient être vues sans recul et de bas en haut. Pour apprécier à sa valeur le charme de cette façade, il est donc nécessaire de s'en approcher, la délica-

(1) Voir la *Renaissance italienne* (4e vol. de la *Grammaire des styles*).



PARIS PALAIS DU LOUVRE Façade de PIERRE LESCOT Sculptures de JEAN GOUJON

tesse des bas-reliefs et des profils n'ayant pas été étudiée pour une cour aussi vaste.

Les châteaux. — Tout l'appareil défensif du moyen âge, tours rondes, màchicoulis, etc., dont l'époque de François I[er] avait su tirer un si curieux parti, disparaît dans le style Henri II. Des pavillons carrés remplacent les

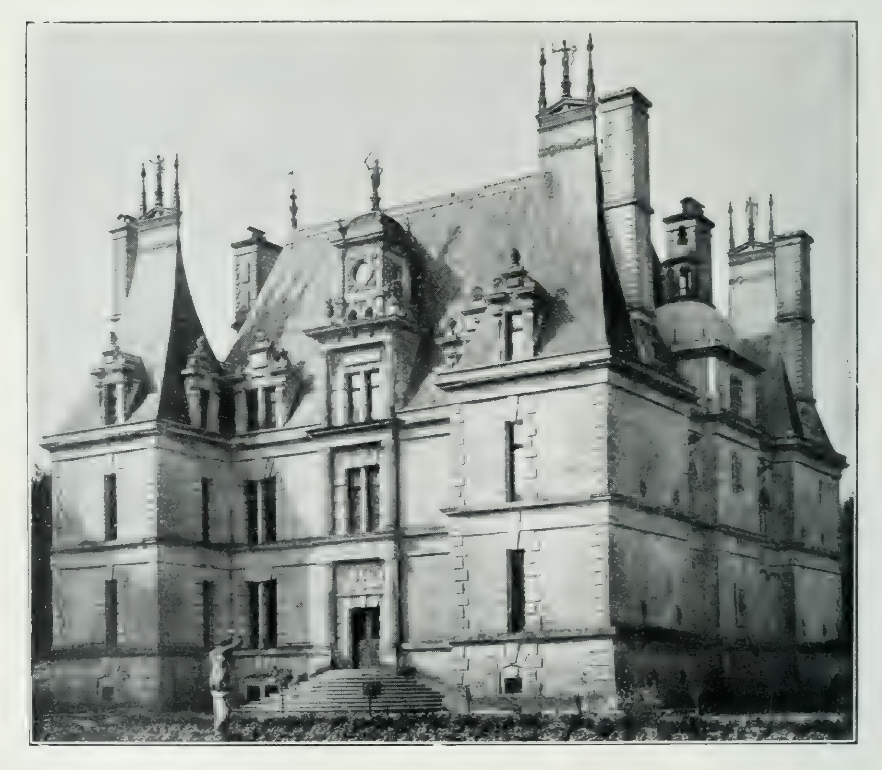


Fig. 25. — Château d'Angerville-Bailleul (Seine-Inférieure).

tours rondes, comme au château d'Angerville (fig. 25). Ce ne sont plus des pilastres qui se superposent, mais des colonnes. La tendance à se rapprocher de l'art antique s'accentue encore avec Philibert Delorme, le plus grand architecte de la Renaissance dans notre pays. C'est lui qui est l'inventeur de l'*ordre français*, caractérisé par des colonnes, dans lesquelles des bagues cachent les joints des

tambours. Cet ordre, il l'appliqua au grand palais des Tuileries, détruit aujourd'hui, mais dont quelques fragments subsistent dans les jardins. Une autre œuvre du glorieux architecte était le célèbre château d'Anet, dont l'École des Beaux-Arts de Paris a recueilli, dans sa cour, un fragment composé de trois ordres superposés.



Photo N. D.

Fig. 26. — Hôtel d'Assézat, à Toulouse.

Enfin, c'est encore à Philibert Delorme qu'on doit, au château de Chenonceaux, l'aile construite au dessus du Cher.

Toulouse possède un des plus beaux spécimens du style Henri II, l'hôtel d'Assézat (fig. 26), dont la cour rappelle celle du palais Farnèse, à Rome.

A Chantilly, Jean Bullant édifia le pavillon appelé le Châtelet, qui est une médiocre application de l'ordre colossal. Dans un des portiques du château d'Écouen, le même architecte a copié le temple de Jupiter Stator. C'est là un signe de la décadence qui ne fera que s'accentuer à la fin de la Renaissance.

CHAPITRE XII

LE STYLE HENRI II
LA DÉCORATION INTÉRIEURE

A l'époque de Henri II, on constate dans la décoration intérieure la même orientation qu'en architecture vers l'art antique.

La chambre de Henri II (pl. IX), au Louvre, nous offre l'ensemble le plus complet de cette décoration qui nous

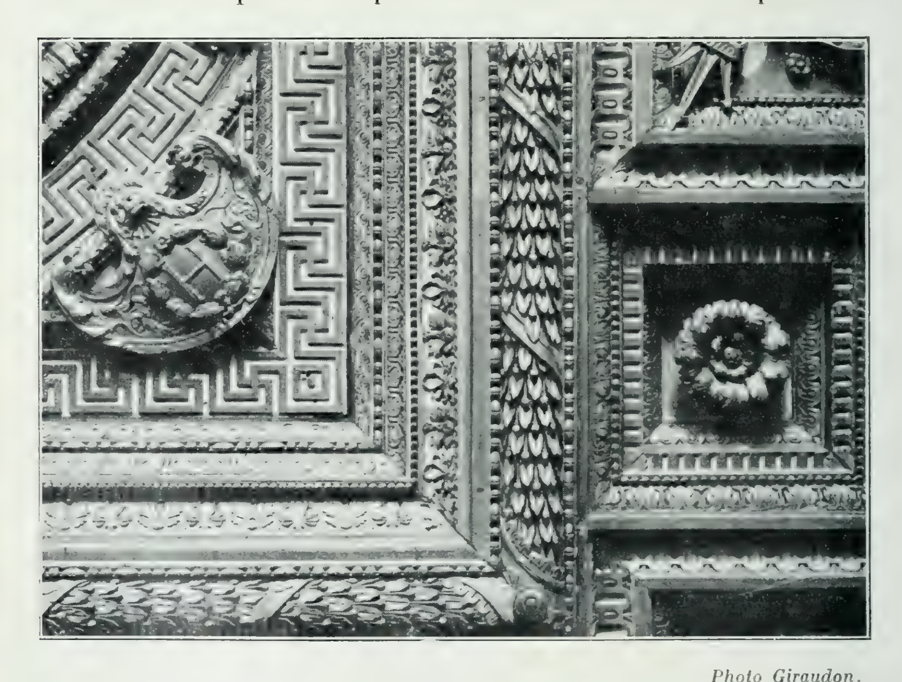
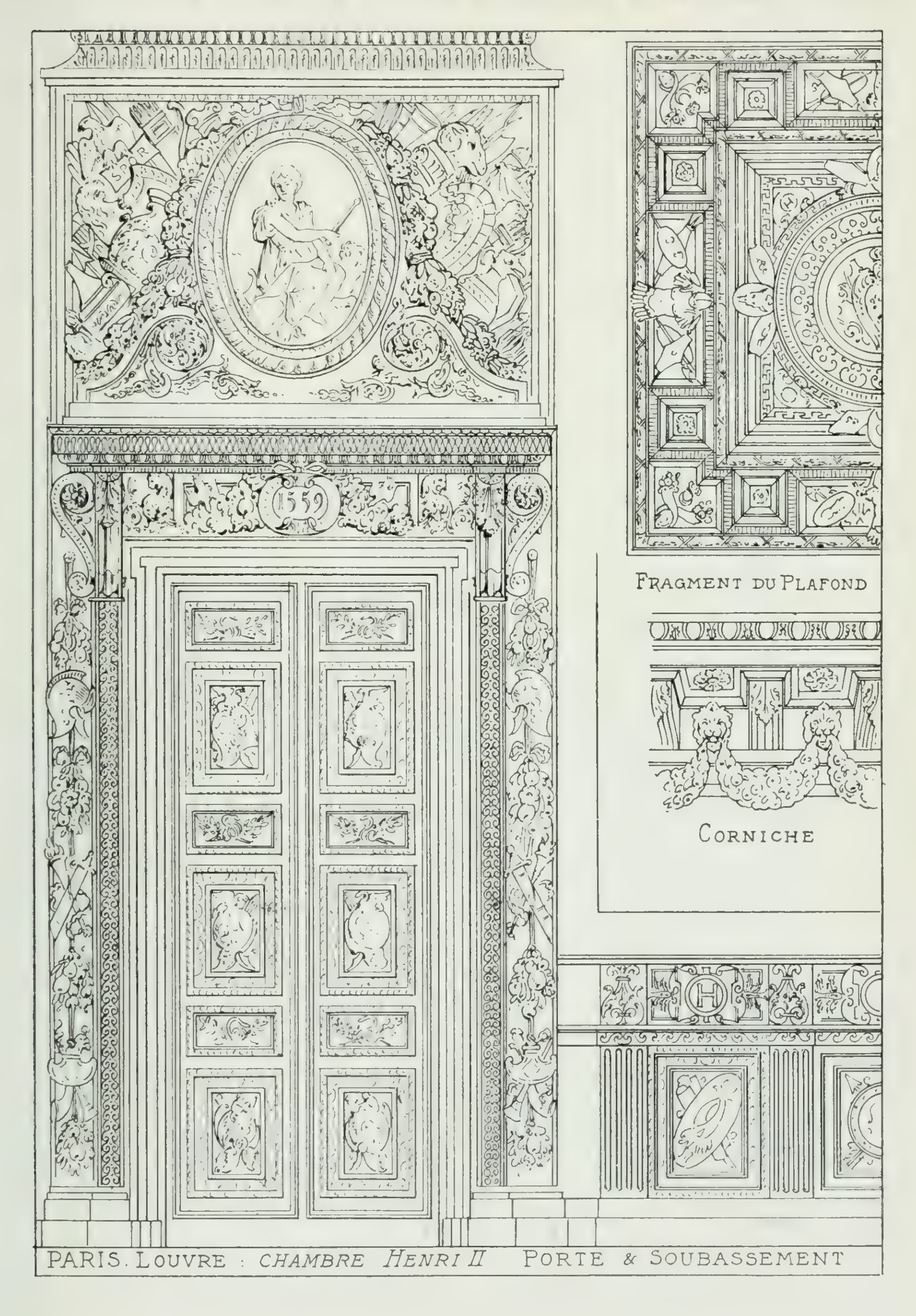


Photo Giraudon.

Fig. 27. — Plafond de la chambre de Henri II.
Musée du Louvre.

soit resté. Pour la première fois apparaît ici la corniche classique avec consoles et caissons. Le plafond



PARIS. LOUVRE : *CHAMBRE HENRI II* PORTE & SOUBASSEMENT

(fig. 27) contient tous les éléments de la décoration antique, perles, olives, grecques, pirouettes, tores de lauriers enrubannés, caissons à rosaces.

Le nombre de décorations intérieures de style Henri II est extrêmement restreint. Avec la chambre de Henri II, au Louvre, on peut citer la salle de bal du palais de Fontainebleau, œuvre de Philibert Delorme, qui a subi de malencontreuses restaurations (la cheminée notamment a été entièrement défigurée), ainsi que les intérieurs, très restaurés, du château d'Anet.

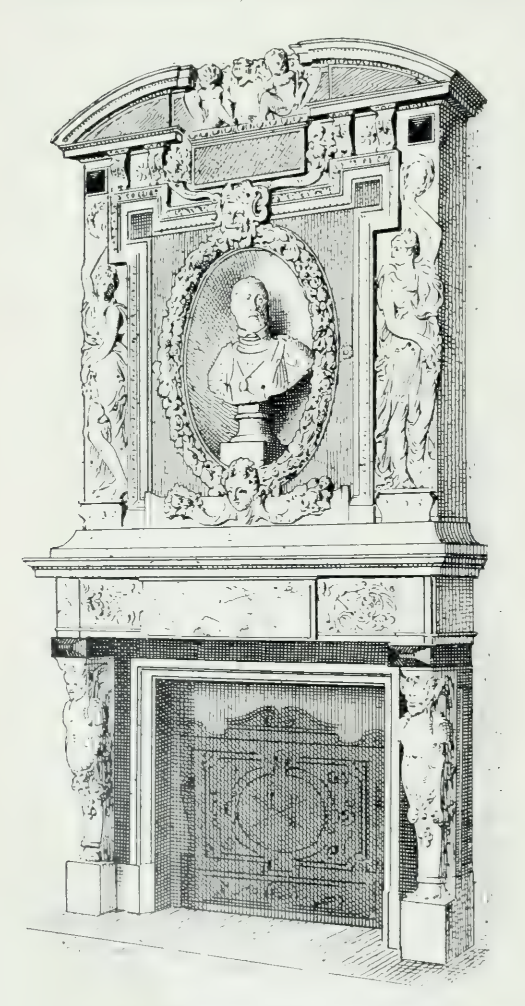


Fig. 28. — Cheminée du château de Villeroy. Musée du Louvre.

Une des plus belles cheminées de cette époque (fig. 28) est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre ; elle provient du château de Villeroy. Œuvre du sculpteur Germain Pilon, elle ne rappelle en rien les cheminées du temps de François Ier (fig. 19). On n'y trouve plus cette quantité excessive de petits motifs qui donnent un aspect si touffu à l'ensemble. D'autre part, la statuaire, qui était presque nulle à l'époque de François Ier, joue, sous Henri II, un rôle très important.

Chapitre XIII

LE STYLE HENRI II
LES MEUBLES

Un certain nombre d'éléments nouveaux apparaissent dans les meubles Henri II. Les artistes font largement

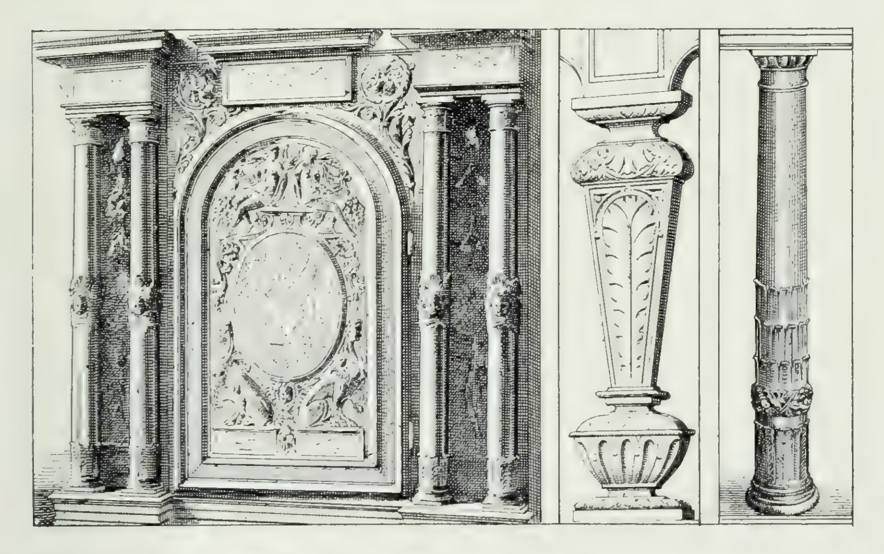


Fig. 29. — Partie supérieure d'une crédence décorée de marqueterie et incrustation. — Paris, Musée des Arts décoratifs.
Fig. 30. — Montant d'un dossier de fauteuil décoré d'une plume de paon. — Musée du Louvre.
Fig. 31. — Colonnette d'une crédence décorée d'une plume de paon. — Musée de Dijon.

usage alors de la marqueterie (fig. 29), qui se fait par l'application de morceaux de bois de couleurs différentes. Souvent aussi ils décorent les meubles au moyen de

l'incrustation, qui s'obtient en gravant en creux des motifs d'ornementation qu'on remplit ensuite de morceaux de métal ou de bois coloré. Mais l'élément de décoration des meubles qu'ils affectionnent surtout à cette époque est la plume de paon. Nous la voyons partout alors, tantôt sculptée sur les montants en forme de balustres (fig. 30), tantôt sur la base des colonnettes (fig. 31).

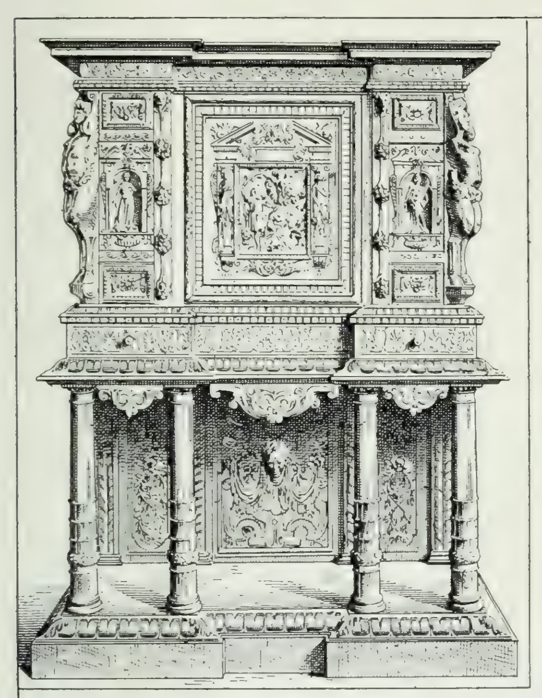
Il ne faut pas omettre de signaler également les chimères à long cou (fig. 29), que l'on rencontre aussi bien aux façades des monuments que sur les meubles.

Les colonnettes, qui supportent la partie haute des crédences (pl. X) et qui du temps de François I[er] étaient en général au nombre de deux, se multiplient sous Henri II et ses successeurs.

Les fauteuils légers, appelés *caquetoires*, qui datent de l'époque dite de Henri II (pl. X), se trouvent mentionnés pour la première fois en 1570.

Plus compliquées qu'au temps de François I[er], les tables sont souvent ornées d'un cul-de-lampe en forme de toupie (pl. X), dans l'espace compris entre les deux pieds.

Les meubles Henri II varient avec chaque région. Dans l'Ile-de-France, la décoration est en bas-relief et comporte souvent des plaques de marbre (fig. 29) ou des incrustations de bois teinté. En Bourgogne, la décoration est d'une richesse extraordinaire (pl. X) : elle est traitée en haut-relief. Dans la région lyonnaise, les lignes de l'architecture dominent les compositions, et la décoration, entaillée dans le bois, est en très faible saillie. C'est dans cette région que se fabriquent alors les tables à rallonges latérales se développant sur des coulisses. On en trouve des reproductions dans les ouvrages d'Androuet du Cerceau, qui obtinrent au moment de leur publication une si grande vogue.



CRÉDENCE BOURGUIGNONNE Musée de DIJON

FAUTEUIL au Musée du LOUVRE

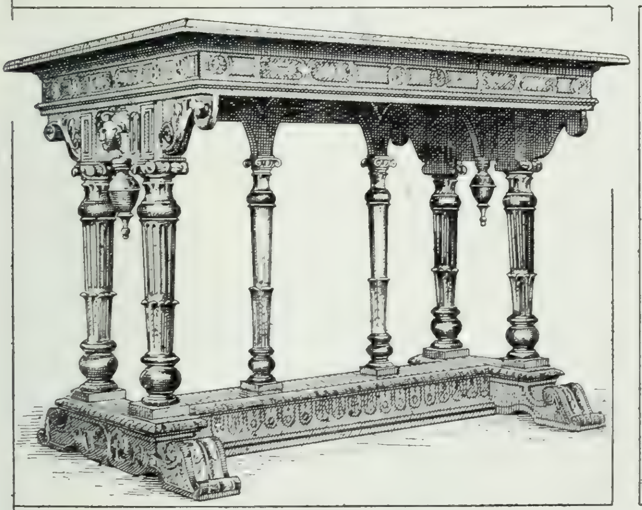
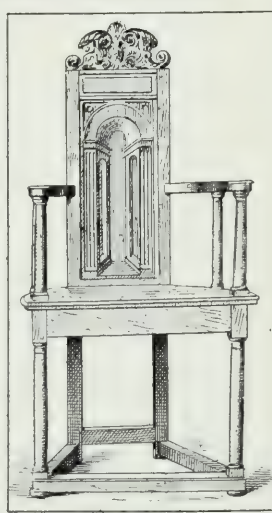


TABLE _ Musée de DIJON



CAQUETOIRE au LOUVRE

Chapitre XIV

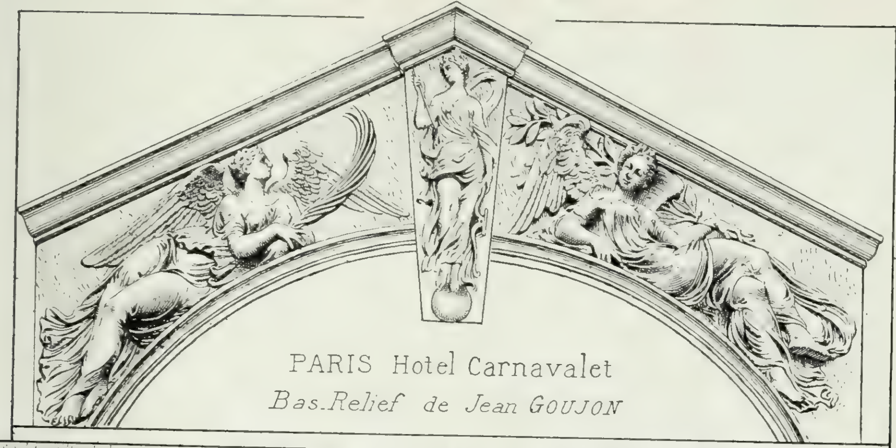
LE STYLE HENRI II
LA SCULPTURE

Au début du xvie siècle, un nom domine, en France, tout l'art de la sculpture, celui de Michel Colombe, auteur du tombeau de François II de Bretagne, à la cathédrale de Nantes. Les statues allégoriques de ce tombeau n'ont déjà plus rien de la sévérité mystique du moyen âge. C'est encore à Michel Colombe qu'on doit le beau bas-relief du saint Georges tuant le dragon, jadis au château de Gaillon, aujourd'hui au Musée du Louvre. Mais il faut arriver à l'époque de Henri II pour voir la sculpture briller d'un éclat incomparable.

Jean Goujon (1515-1562) est le maître incontesté de l'art du bas-relief. Par sa science de la composition, par l'exécution légère et souple de ses draperies (pl. XI), par son modelé délicat où se joue la lumière, Jean Goujon nous apparaît comme un artiste sans rival. Nul n'a su mieux que lui disposer des corps élégants et sveltes dans des surfaces étroites ou dans un fronton (pl. XI). Parmi ses chefs-d'œuvre, il faut compter, à Paris, les délicieux bas-reliefs de la fontaine des Innocents, ceux de l'hôtel Carnavalet et ceux de la cour du Louvre. On lui a attribué le magnifique tombeau de Louis de Brézé, à la cathédrale de Rouen, ainsi que les portes et le buffet d'orgues de l'église Saint-Maclou, dans la même ville.

Le sculpteur lorrain Ligier Richier (1500-1567) est célèbre par son groupe du *Sépulcre*, à l'église de Saint-Mihiel, et par le fameux squelette de l'église Saint-Étienne, à Bar-le-Duc.

Germain Pilon (1535-1590) peut être considéré comme supérieur à Jean Goujon lui-même par la variété de son



PARIS Hotel Carnavalet
Bas-Relief de Jean GOUJON

PARIS Fontaine des Innocents *Bas-Relief de Jean GOUJON (1549)*

talent. Dans son groupe des trois Grâces, au Musée du Louvre, il égale le maître par la légèreté des draperies ; mais dans ses deux gisants de marbre du tombeau de Henri II, à la basilique de Saint-Denis, il fait preuve d'un réalisme impressionnant. La statue agenouillée du chancelier de Birague, au Musée du Louvre, est regardée comme son chef-d'œuvre : il est certain que la tête du chancelier est une merveille d'expression et de vie intense.



Photo N. D.

Fig. 32. — Urne funéraire du cœur de François Ier.
Basilique de Saint-Denis.

Le sculpteur Pierre Bontemps est l'auteur des statues du somptueux tombeau de François Ier, à la basilique de Saint-Denis. On sait que le tombeau même est l'œuvre de l'architecte Philibert Delorme. L'une des décorations de ce monument, l'urne funéraire du cœur de François Ier, attribuée selon toute vraisemblance à Pierre Bontemps, est un chef-d'œuvre d'élégance dans les proportions et de délicatesse dans la facture (fig. 32).

Chapitre XV

LA PEINTURE ET LES VITRAUX

On doit reconnaître que, dans le domaine de la peinture, la Renaissance française ne saurait soutenir la comparaison avec la Renaissance italienne. Toutefois, François Clouet (1500-1572) nous a laissé d'excellents portraits, tels que ceux de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche, au Louvre, mais surtout d'admirables crayons d'une précision de dessin inimitable. Quant aux fresques de l'École italienne de Fontainebleau, représentée par le Primatice et le Rosso, elles ont été malheureusement très altérées par l'humidité. Jean Cousin (1500-1590) n'est pas seulement un auteur de tableaux, il fut aussi un peintre verrier. Nous lui devons les belles verrières de la chapelle de Vincennes.

C'est, d'ailleurs, au XVIe siècle que l'art du vitrail atteint la perfection. Jamais on n'a surpassé la richesse et l'harmonie du coloris des vitraux de la Renaissance ni la magistrale habileté de leur composition. Parmi les plus belles verrières il faut compter celles de Jean Lécuyé, à la cathédrale de Bourges et à l'église Saint-Bonnet de la même ville, celles de la collégiale de Conches (Eure), celles de Brou, d'Écouen, de Chantilly, de Montfort-l'Amaury. A Paris, l'église Saint-Gervais possède une verrière célèbre, celle du Jugement de Salomon, par Pinaigrier. Enfin, le chœur de la cathédrale d'Auch offre un ensemble de vitraux dont le coloris est incomparable.

L'art de l'émaillerie, qui brille alors d'un vif éclat, a pour centre Limoges. D'une façon générale, on peut dire qu'à ce moment les émaux cloisonnés sont délaissés pour les émaux peints. Le plus célèbre des émailleurs de cette époque est Léonard Limosin, mais il convient de mentionner aussi les Pénicaud, Pierre Remond et Martin Didier.

Enfin, la céramique fait dans cette période de grands progrès. Le plus illustre représentant de cet art est incontestablement Bernard Palissy.

Chapitre XVI

LA FERRONNERIE

Les ouvrages de ferronnerie de la Renaissance française, grilles, pentures, etc., sont extrêmement rares. On



Fig. 33. — Verrous du château de Chambord.

trouvera ici (fig. 33) quelques verrous provenant du château de Chambord. Ils sont composés avec la fantaisie charmante qui caractérise la période de François Ier.

Nous ne sommes pas plus riches en œuvres de ferronnerie de l'époque de Henri II. Voici (fig. 34) le marteau

en bronze de la porte de l'église Saint-Maclou, à Rouen. On y remarquera, de chaque côté de la tête du lion, les



Fig. 34. — Marteau de porte. — Église Saint-Maclou, à Rouen.

enroulements découpés qui constituent le motif traditionnel de cette période.

Chapitre XVII

LES ÉGLISES

La Renaissance française n'a abandonné les traditions gothiques qu'assez lentement : aussi voit-on, au début du XVIe siècle, des églises dont la structure et la décoration sont encore entièrement gothiques. Ce n'est que dans le deuxième quart du siècle que certaines églises portent nettement le caractère de la Renaissance. D'une façon générale, le plan et la structure gothiques sont conservés : seul le décor est changé. C'est ainsi que les portails s'ébrasent encore en voussures, comme le portail gothique (fig. 35 et 36).

Une coupole, surmontée d'un lanternon, couronne les clochers (pl. XII). Le tracé des meneaux des fenêtres se présente sous une forme fort simple, et souvent un vide est réservé à leur intersection, comme à l'église Saint-Martin (pl. XII), à Argentan. Quant aux piliers, ils sont tantôt monolithes, comme à l'église Saint-Maclou de Pontoise, tantôt rectangulaires, avec une superposition de pilastres ou de colonnettes aux angles, comme à l'église Saint-Eustache (pl. XII), à Paris. Les architectes multiplient les nervures des voûtes, avec clefs pendantes à leur intersection (pl. XII).

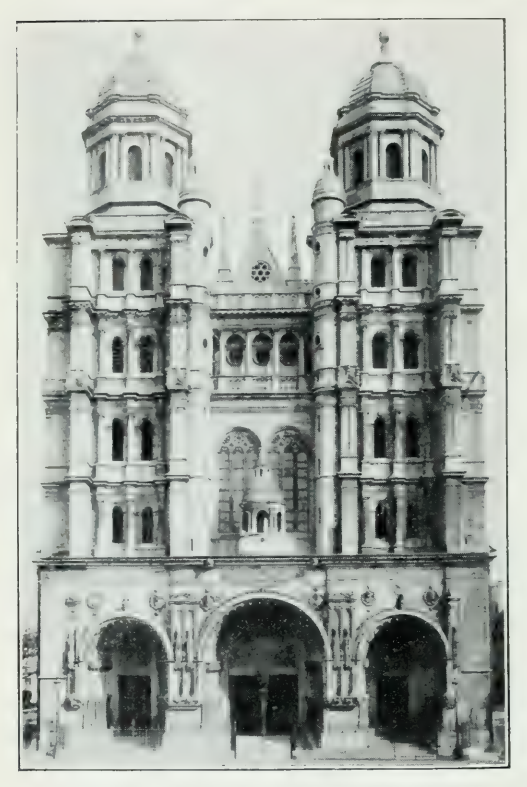
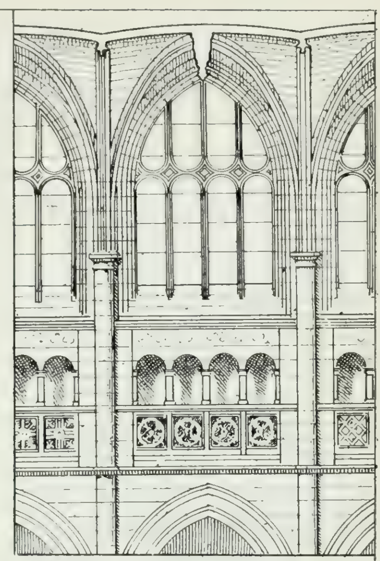


Fig. 35. — Église Saint-Michel, à Dijon.

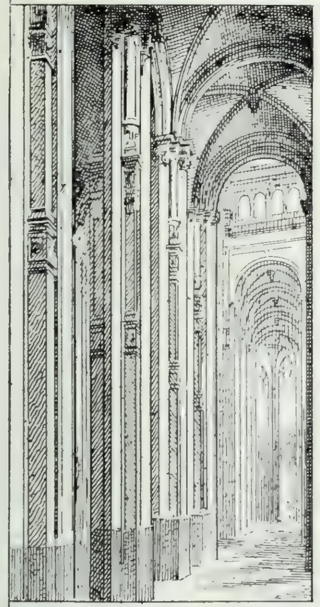
Les principales églises de l'époque de François I[er] sont : à Paris, l'église Saint-Eustache, dont le plan est exactement celui de Notre-Dame de Paris et qui ne le cède point pour les dimensions aux plus grandes églises gothiques; à Dijon, l'église Saint-Michel (1537-1557), dont la façade est une des plus belles œuvres de cette époque (fig. 35); à Gisors, l'église Saint-Gervais; à Pontoise, l'église Saint-Maclou.



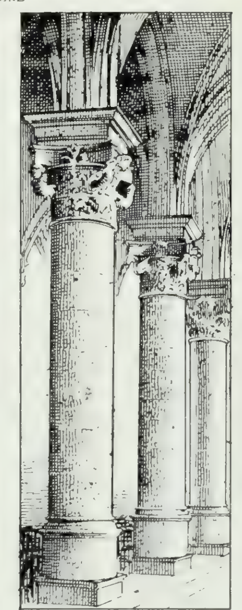
COUPOLE SURMONTÉE D'UN LANTERNON
LOCHES Clocher S^T ANTOINE



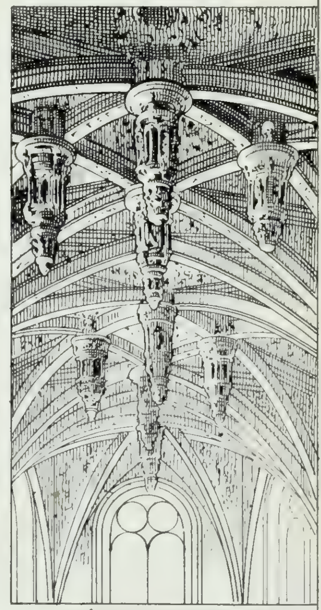
FENÊTRE DE LA NEF
ARGENTAN S^T MARTIN



PILIERS RECTANGULAIRES à PILASTRES
PARIS S^T EUSTACHE



PILIERS MONOLITHES
PONTOISE S^T MACLOU



VOÛTES A CLEFS PENDANTES
EGLISE de TILLIÈRES

On doit mettre hors de pair l'abside de l'église Saint-Pierre, à Caen (1525), œuvre d'Hector Sohier et l'un des chefs-d'œuvre de l'époque François Ier.

Comme les édifices civils, les églises, au temps de Henri II, marquent une orientation très nette vers l'art antique. Si l'on compare les figures 36 et 37, on constate qu'à l'église Saint-Michel de Dijon, qui date de François Ier, la décoration sculptée domine, tandis que dans l'église de Villeneuve-sur-Yonne, qui fut élevée sous Henri II, ce sont les éléments d'architecture, c'est-à-dire les ordres superposés, qui sont prépondérants. Dans la première, il y a abondance de petits motifs décoratifs d'une finesse extrême et exécutés en bas-relief, tels que frises et rinceaux, médaillons, pilastres ornés d'arabesques; dans la seconde, au contraire, l'ornementation est sobre, et tout l'effet est obtenu par la disposition des ordres.

Parmi les plus beaux monuments religieux de style Henri II, nous citerons l'église Saint-Martin, à Argentan, et celle de Villeneuve-sur-Yonne. Méritent aussi d'être signalés la façade ouest de la cathédrale d'Évreux, le transept nord de l'église Sainte-Clotilde du Grand-Andely, la tour sud-ouest de l'église Saint-Gervais, à Gisors.

Vers le milieu du XVIe siècle, la Bretagne a possédé une école assez importante, qui étage les coupoles et les lanternons d'une façon très originale. Les églises de Landivisiau, de Roscoff et de Saint-Thégonnec nous offrent des exemples d'œuvres de cette école purement bretonne.

Enfin, c'est à l'époque de Henri II qu'apparaissent les dômes, dont la chapelle de la Toussaint, à la cathédrale de Toul, est un des premiers exemples. Philibert Delorme a également couvert d'un dôme la chapelle du château d'Anet, dont les sculptures sont l'œuvre de Jean Goujon.

Fig. 36. — Portail de l'église Saint-Michel, à Dijon.
Époque de François Ier.

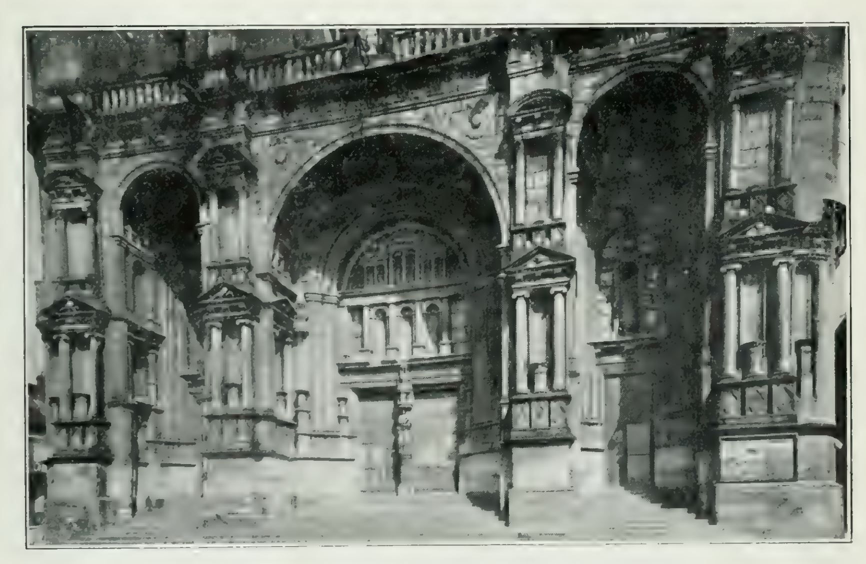


Fig. 37. — Portail de l'église de Villeneuve-sur-Yonne. *Photo N. D.*
Époque de Henri II.

Chapitre XVIII

LA TAPISSERIE

La vogue des tapisseries flamandes est très grande à la fin du xve siècle : c'est aux ateliers de Bruxelles que vont les commandes de toute l'Europe. Mais, dès le milieu du siècle suivant, cet art décline en Flandre ; il tombe dans la lourdeur et manque d'harmonie : aussi les ateliers flamands sont-ils à cette époque supplantés par les ateliers de France, dont les principaux sont ceux de Fontainebleau, de Tours, de Paris, de Reims, et celui d'Aubusson qu'il convient sans doute de mettre au premier rang. Les tapissiers du moyen âge avaient entassé les personnages dans leurs tapisseries, sans souci de la perspective ; les tapissiers de la Renaissance introduisent, au contraire, dans leurs compositions l'air et la lumière. La vie, sous toutes ses formes, y fait son apparition ; des oiseaux au plumage éclatant s'y jouent au milieu des fleurs et des fruits. Les bordures, rares au moyen âge, tiennent alors une grande place. Parmi les principales tapisseries de la Renaissance il convient de signaler, au Musée du Louvre, celles de la vie de saint Anatoile, des chasses de Maximilien et de la Mise au tombeau ; celles des premiers rois de la Gaule, à la cathédrale de Beauvais ; celles encore de l'histoire de Diane, au château d'Anet, et de la conquête de Tunis, à Madrid. Nous ne devons pas manquer de mentionner également les célèbres tapisseries des Actes des apôtres, au Vatican, exécutées à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël ; malheureusement, cette œuvre admirable a eu beaucoup à souffrir lors du sac de Rome, en 1527.

Chapitre XIX

LA RENAISSANCE EN EUROPE

Un volume spécial de la *Grammaire des styles* ayant été consacré à la Renaissance en Italie, il ne sera question ici que des autres pays d'Europe.

Espagne. — On peut diviser la Renaissance espagnole en deux périodes, qui correspondent assez exacte-

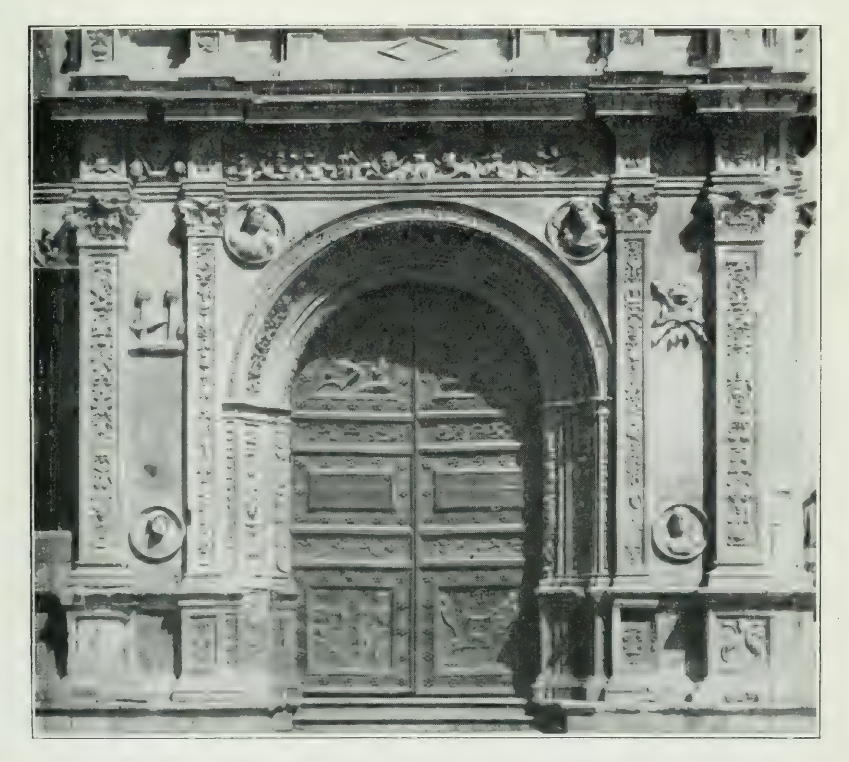


Fig. 38. — Hôtel de ville de Séville.

ment, l'une à la première moitié du XVIe siècle, l'autre à la seconde. La première période présente une analogie frappante avec la période de François Ier en France : c'est la même exubérance, la même abondance de motifs décoratifs exécutés en très bas relief (fig. 38). Les Espagnols ont comparé ce travail à celui de l'orfèvrerie et ils ont donné à ce style le nom de *plateresque*, du mot *plata*, qui signifie *argent*. Comme en France, la deuxième période est caractérisée par une tendance accentuée au classicisme ; c'est l'époque des architectes Berruguete et de Herrera. Nous citerons, parmi les principaux édifices de la Renaissance espagnole, l'Hôtel de ville de Séville (fig. 38), le palais de l'Escurial, à Madrid, le palais de Charles-Quint, à Grenade, l'Alcazar de Tolède et l'archevêché d'Alcala.

Angleterre. — Dans la Renaissance anglaise, on distingue le style Elisabeth et le style jacobin. Le premier, qui doit son nom à la reine Élisabeth (1558-1603), est encore presque entièrement gothique. Quant au style jacobin, qui se rapproche beaucoup plus du classique, il a pour parrain le roi Jacques Ier d'Angleterre (1603-1625). Ces deux époques n'ont vu, d'ailleurs, s'élever presqu'aucun édifice important dans les villes ; mais de nombreux manoirs et châteaux ont été alors construits dans les campagnes anglaises.

Flandre, Hollande et Allemagne. — Comme en Angleterre, la Renaissance ne se manifeste en Allemagne et dans les pays flamands que vers la seconde moitié du XVIe siècle. L'une des caractéristiques de l'architecture dans

ces contrées est alors un immense pignon ou gâble en forme de pyramide et accosté de pinacles, qui se voit au milieu de la façade des édifices, notamment aux Hôtels de ville d'Anvers, de Leyde, de La Haye et d'Amsterdam.

CONCLUSION DU CINQUIÈME VOLUME DE LA "GRAMMAIRE DES STYLES"

L'époque de François I[er] est une des plus brillantes dans l'histoire de l'art. Elle emprunte aux Italiens quelques éléments d'architecture et de décoration, qu'elle adapte avec ingéniosité à la nature de notre climat. Nos artistes connaissent mal l'art antique et ne s'en inspirent qu'avec fantaisie. A l'originalité et au charme exubérant de cette époque succèdent le calme et la froideur du style Henri II. C'est à ce moment que renaît l'art classique; et cette influence de l'art gréco-romain se développera encore dans la période suivante jusqu'à modifier entièrement toutes les théories artistiques. On verra dans le volume suivant comment le style Louis XIII, tout en faisant de larges emprunts à l'art antique, a su néanmoins faire preuve d'une très réelle originalité.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN, A PARIS





N
5300
G65
1920z
v.1
c.1
ARCH
La Grammaire des styles :
collection de precis sur
l'histoire de l'art.

